



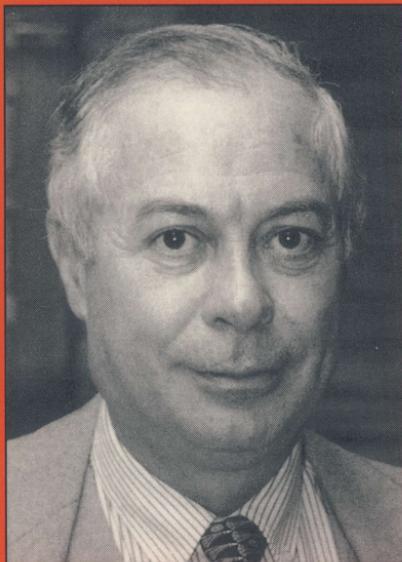
POESÍA HIPERIÓN

Antonio Carvajal

Una perdida
estrella

ANTOLOGÍA

Selección, edición y estudio previo
de Antonio Chicharro



ANTONIO CARVAJAL

UNA PERDIDA ESTRELLA

(ANTOLOGÍA)

Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro

La presente obra ha sido editada mediante Ayuda de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Primera edición: abril, 1999

© Copyright Antonio Chicharro, Antonio Carvajal, 1999

Derechos de edición reservados: EDICIONES HIPERIÓN S.L.

Calle de Sebastián Ojeda, 14 - 28001 Madrid - Telf.: 91 577 60 12

<http://www.hiperion.com> - e-mail: info@hiperion.com

ISBN: 84-7514-262-2 - Depósito legal: M. 12417-1999

Área Gráfica Germán, S.L. - Edición de los Reyes - Madrid



Hiperión

poesía Hiperión
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109
Fotografía de cubierta: Francisco Fernández

La presente obra ha sido editada mediante Ayuda de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura de España.

Primera edición: abril, 1999

© *Copyright* Antonio Chicharro, Antonio Carvajal, 1999

Derechos de edición reservados: EDICIONES HIPERIÓN S.L.

Calle de Salustiano Olózaga, 14 • 28001 Madrid • Tfno.: 91 577 60 15

<http://www.hiperion.com> • e-mail: info@hiperion.com

ISBN: 84-7517-563-5 • Depósito legal: M-12417-1999

Artes Gráficas Géminis, S.L. • San Sebastián de los Reyes • Madrid

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por la editorial, vulnera derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente concertada.

IMPRESO EN ESPAÑA • UNIÓN EUROPEA

ESTUDIO PREVIO

Antonia Carvajal, vocación y oficio de poeta

Antonia Carvajal Milena, nació en Albolote, en 1941, a los pies de Sierra Negra, que el viento fondea de la vega de Utrera. En su recortado perfil de la Alhambra bajo el impresionante paisaje de Sierra Nevada como horizonte, una imagen que le nació en su recuerdo cuando los años, alimentando uno de sus poemas de la primera época, del que cito dos tetrasílabos, hermanaron su poesía de *Ternuras de infancia* que toma como referencia la Alhambra:

*Del mundo, que se enciende,
cuello de luz de un canto en la noche
vibes a través del fogar de caléndula,
mientras la noche creta de una torre
de arena, como dije entre dos brillos
de luz de luz y el cielo azul espléndido.*

*Solo sobre la lengua apretada
de un rebelde, prelo, roncadas,
gras, corrientes y elegantes chapas,
contra el ruido del viento, contra el cielo,
plena aferrada y recorta y pura
sobre el viento blanco y oscuro.*

1. Antonio Carvajal, vocación y oficio de poeta

Antonio Carvajal Milena, nació en Albolote, en 1943, a los pies de Sierra Elvira, con el verde fondo de la vega de Granada y las recortadas aristas de la Alhambra bajo el impresionante macizo de Sierra Nevada como horizonte, una imagen que llenará su recuerdo pasados los años, alimentando uno de sus poemas de *La presencia lejana*, del que cito dos estrofas, hermosa sección poética de *Testimonio de invierno* que toma como referente la Alhambra:

*No recordaba cómo te encendías,
cómo tu faz de un casto sol tocada
súbito adquiere fulgor de caléndula,
mientras la exacta arista de una torre
un lienzo oscuro deja entre dos brillos,
tu faz de luz y el terso azul espléndido.*

*Sola sobre las lanzas apretadas
de los esbeltos, prietos, musicales,
grises, garridos y elegantes chopos,
contra el verde del monte, contra el cielo,
plena apareces y concreta y pura
como si el tiempo nunca te tocara.*

Pero los ojos de su infancia no sólo están indeleblemente marcados por el paisaje de una hermosa tierra fértil que el poeta viviera en plenitud, sino también por el paisaje de una vida no fácil al Sur de un país no repuesto de la guerra, un país que, en lo material y en lo cultural, carecía de casi todo. El recuerdo de aquellos años alimentará también una tanda de poemas que, anudados por el título de *Páginas incompletas de mi historia social*, forma parte de *Siesta en el mirador*. Allí, con la intensa complejidad de la poesía y su radical apertura, el poeta opera con los materiales de su memoria: el duro aprendizaje que a cierta edad es vivir, las calles de su infancia, las repetidas campanadas del reloj, la conciencia del hambre, las primeras lecturas, la soledad, tal como se puede leer en los seleccionados poemas 2 y 3 de esta sección; del primero transcribo la siguiente estrofa:

*Dulcísima plaza de los Naranjos
cubierta de moreras,
tan generosa —Elena era su nombre—
para mi gula matinal,
para mi insaciado repetir que el pan no nos faltaba
mientras tantos sufrían.
El pan no nos faltaba.
Pero una tarde el pan me faltó de las manos
para calmar apenas un hambre más veloz, otras manos
nunca saciadas, ávidas. Lloraba.
No me faltaba el pan.*

Con apenas diez años, aquel niño fue matriculado como alumno interno en el Colegio de los Escolapios de Granada, iniciándose así la circunstancia vital que va a propiciar el aislamiento de su medio más próximo y la conciencia de una íntima soledad sólo paliada con la lectura de los más heterogéneos libros, tal como el poeta recordaba en una entrevista a propósito de una pregunta so-

bre el momento de haber alcanzado conciencia de entender la literatura: “Recuerdo que leí [de los 12 a los 13 años] *Amor y pedagogía* [de Unamuno] y el *Libro de poemas*, de Lorca, a los 14 años. Entonces me empezaban a interesar los escritores recomendados en el libro de texto. Después comencé a frecuentar a los autores que Lorca o Unamuno citaban. Esto se intensificó al leer, a los 16 años, la antología de Rafael Millán [de 1955]. En ella los poetas sociales me llevaron a la lectura de los clásicos españoles y éstos me remitieron a los latinos” (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 164). Así transcurre su prehistoria literaria o historia preliteraria: lecturas y descubrimientos del mundo y de la literatura casuales; extrañamiento y sorpresa continuos; lecciones poéticas bien aprendidas en Barahona y Espinosa; en Gracián muy especialmente; en Lorca, quien hubiera poetizado el propio contorno de nuestro poeta y con el que se identifica claramente, y Unamuno; en Horacio y Virgilio, a quienes traduce y de los que aprende buena parte de lo que va a ser su oficio de poeta en sus interminables días solitarios en el campo; en Lord Byron y Bernard Shaw; en Blas de Otero y en Labordeta, entre otros muchos.

El 7 de marzo de 1961, fecha que el propio poeta se ha encargado de recordar (*Ibidem*: 166), Antonio Carvajal escribió su primer poema con clara conciencia de que realmente lo era y no mero ejercicio versificador. Para entonces, aquel joven había pasado por los peores momentos de la adolescencia, había dejado el internado y se disponía a abandonar la soledad de la vida en un cortijo familiar para continuar sus estudios en Granada, ciudad a la que llega a los 18 años. En esta etapa de su vida, va a conocer al profesor Carlos Villarreal, una persona de profunda cultura literaria, un intelectual de izquierdas, que se convierte en su mentor y maestro granadino: “Además, tuve la suerte —dice Carvajal (*Ibidem*: 166)— de que unos meses más tarde, me encontré a Carlos Villarreal, que sabía de poesía lo que nadie. Las conversaciones con él, los libros que me dejó, las orientaciones que me dio fueron

importantísimas". En efecto, lo introdujo en la poesía moderna y en la vida literaria de la Granada de los años sesenta en la que sobresalía por su altura personal y poética Elena Martín Vivaldi, con quien Carvajal establecería desde entonces y hasta su muerte una entrañable amistad, así como lo pone en contacto con Vicente Aleixandre, quien practicaría con aquel joven poeta inédito toda la generosidad de un maestro —sólo puedo argüir al respecto que Carvajal conserva, aparte del incuantificable legado de la amistad y otras enseñanzas no escritas, un epistolario inédito de unas dos mil cartas—, abriéndole un horizonte amplísimo de poesía y vida (Carvajal, *ibidem*: 167; 1998, donde recuerda su conocimiento de Aleixandre). Por este tiempo, junto a centenares de poemas que nutrirán en su momento el selecto índice —cuarenta y uno en total— de su fundamental libro *Tigres en el jardín*, que aparecerá en 1968, comienza a escribir un largo y espléndido poema-libro, *Casi una fantasía*, de radical concepción épica y estructuración musical. Así nació, en la primera mitad de los sesenta, el poeta Antonio Carvajal. Así comenzó el desarrollo de su formación de poeta, indagando en las posibilidades expresivas, retóricas y métricas, con el auxilio vivificador de una tradición poética claramente asumida, amén de emulada —dice bien la crítica—, y un mundo interior y exterior por nombrar poéticamente con su genuina voz, quien nunca rehusó escribir con el pie forzado y quien dudó desde un principio de los resultados creadores meramente voluntaristas por cuanto sin técnica, que debe operar siempre al servicio de aquello que se quiere decir, difícilmente se puede dominar “el rebelde y mezquino idioma”, como dice con palabras de Bécquer (Carvajal, *ibidem*: 179). El poeta nacería para los lectores unos años después, en la primavera de 1967, como queda dicho, con tres poemas publicados en *Insula*, y en 1968, con *Tigres en el jardín*, un libro con ángel poético rebosante de alegría creadora. Todo ello en soledad, sin manifiestos ni calor de grupo o escuela, sin gritos ni publicidad alguna. Mar adentro. Testigo de la irreparable vía

de agua que sumergía lentamente al obsoleto barco de la peor poesía social en un mar que, plagado de estéticas variadas, comenzaba a arder. Su primer libro, su largo poema *Casi una fantasía*, no vería la luz hasta 1975, tras sucesivas depuraciones.

El poeta siguió creciendo en tan fecunda como solidaria soledad creadora hasta hacerse, por la fuerza de su calidad literaria y por el volumen de su obra, un poeta imprescindible cuya presencia o ausencia ha coadyuvado a reevaluar o devaluar conocidísimas antologías, armas de doble filo profusamente empleadas en las últimas décadas (véase Bayo, 1994). Piénsese si no en su ausencia en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de Castellet, que tanto ha dado que hablar e incluso escribir en clave de inteligente ficción metacrítica (Sánchez Trigueros, 1981), y su inclusión en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, ambas de 1970, algo a lo que se ha referido Carvajal con meridiana claridad al afirmar que esta última abrió más caminos y posibilidades que aquélla, apostando por unos poetas que, pasado el tiempo, han consolidado su obra (Martín Pardo, 1990, es buena prueba de ello) frente a lo que ha ocurrido con buena parte de la selección castelletiana (Carvajal, *ibidem*: 180). En cualquier caso, en 1973 apareció un poemario especialmente importante para la consolidación de la genuina voz de nuestro poeta, un muy elaborado libro de nuevo tono poético en el que el poeta se reconoce en su identidad: *Serenata y navaja*. A este libro siguieron nuevos títulos, por lo general de calculadas siete sílabas, tales como el citado *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de ballesteros* (1981), *Servidumbre de paso* (1981), *Del idilio y sus horas* (1982) —agrupados en *Extravagante jerarquía* (1983), junto a *Sol que se alude*—, *Después que me miraste* (1984), *Del viento en los jazmines* (1984) *Noticia de setiembre* (1984), *Enero en las ventanas* (1986), *De un capricho celeste* (1988), *Testimonio de invierno* (1990, Premio de la Crítica), *Rimas de Santafé* (1990), *Rimas de Santafé (segunda serie)* (1990), *Silvestra de sextinas* (1992), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1995), *Alma región luciente* (1997) y *Otro clamor del alma* (1998), entre otras publicaciones poéticas.

A partir de aquí, las informaciones biográficas que puedan ofrecerse están en función de esta importante obra poética. Su vida académica como profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, su labor editorial como director de colecciones poéticas y literarias, etc, constituyen espacios institucionales para desarrollar su vocación por la poesía. Es más, su vida son sus libros, pues para Antonio Carvajal la poesía es la concreción verbal de un modo de vida, es la hermosa y brillante ceniza que el poeta recoge pacientemente de la hoguera del vivir, experiencia y existencia fundamentales a manos llenas. Por eso, lleva razón Rafael Juárez cuando afirma que en su poesía hay mucho arte porque hay mucha vida. Es además el resultado de un acto de inteligencia sensible, de inteligencia creadora que ha hecho de la mirada estética un modo de comprensión y de construcción de lo real. No es que viva para contarlo, sino que canta con alegría o desgarrado acento lo vivido o lo por vivir. Así, el poeta, impresionado y conmovido, sostiene el aire mientras arma la genuina pieza verbal palabra a palabra buscando a un tú en el que anegarse y reconocerse y fundirse solidariamente para seguir sobreviviendo, poniéndole ante los ojos el fruto no siempre fácil, aunque sí auténtico, de su tan racional como emocionado esfuerzo creador. Estamos, pues, ante un poeta que trata de resolver, consiguiéndolo magistralmente la mayoría de las veces, la no fácil ecuación entre poesía y vida, entre poeta y hombre, entre tradición y cambio poéticos, entre lo particular y lo universal, en suma entre la estética y la ética, constituyendo esta última, según J. A. Marina, la máxima expresión de la creatividad humana, esto es, la expresión de la creatividad humana a la hora de sobrevivir, de ser felices y de actuar correctamente, que es de lo que a la postre se trata. Por eso, se puede caracterizar machadianamente a Antonio Carvajal como un poeta hombre que ha hecho de la poesía un continuado acto de verdad en función de la vida misma. Por eso, en un quintaesenciado perfil que hacía en una ocasión del poeta, terminaba re-

firiéndome a él sobre todo en una suerte de epifonema crítico como un poeta de verdad. Este era el trazo maestro que sobresalía entre los restantes. Hablaba de él como poeta hasta los huesos, poeta de su tiempo, poeta de la existencia-experiencia, poeta del arte de la vida y de la vida del arte, poeta culto de claves líricas complejísimas, poeta de poetas, de amplísima cultura literaria, poeta de la belleza natural y bondad humana efímeras, con angustiada conciencia de la cara oculta del hombre; poeta de abundante léxico; poeta de complicada sintaxis; poeta en voz alta, de calculadísima precisión fónica y musicalidad verbal; poeta de variadísima métrica; poeta de sorprendente y aguda imaginaria; poeta clásico desde la modernidad y moderno desde la clasicidad; poeta universal desde lo particular; en definitiva, un poeta de verdad.

Después de lo afirmado en este apartado y si no confundimos autenticidad con espontaneidad creadora, ni creatividad con el intensísimo brillo fugaz que en el lienzo de la noche mental puedan producir unos verbales fuegos artificiales, ni complejidad con artificiosidad, habremos logrado apropiarnos de algunas de las claves que explican su poesía. En este sentido, por ejemplo, y ahora entraremos en ello con más detalle, sabremos comprender por qué su poesía inicial es, más que resultado de un virtuosismo preciosista, consecuencia de la alegría de sentirse vivo y de descubrir juvenilmente el mundo, sonriéndole así verbalmente al lector frente a tanto dolor social escayolado que por entonces agonizaba en manos de acólitos prosaístas. Asimismo, comprenderemos por qué su poesía de un tiempo a esta parte, aunque el poeta no lo quiera ni lo persiga —dos versos de su poema “Glosa”, de *Noticia de setiembre*, bastarán para comprobarlo: *¿Crece a medida de la edad la pena / o mengua con los años la alegría?*—, anda llenándose de gravedad poniéndonos a temblar a los lectores frente a ciertas verdades últimas que se resumen, por ejemplo, en el poema “Señor y perro”, “un poema desolado —según palabras del propio Carvajal— con citas expresas o camufladas del “Libro de Job” traducido por Fray Luis

de León y recuerdos del García Lorca más triste” (recogido en la antología). Los años no pasan en balde ni por el poeta hombre ni por esta poesía de palabra viva que, sin llegar a perder su maestría ni ese aire de familia que identifica a los poemas, se llena de madura sobriedad. Por eso, nuestro poeta no comprende bien ciertas afirmaciones críticas que lo dan no pocas veces como un poeta artificioso de estirpe barroca. Así ocurre en el poema cuyo primer verso es “Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero”, un poema reflexivo que suministra ciertas claves acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía, una poesía concebida más como medio que como fin en sí, una vía de (re)construcción y (re)conocimiento de la propia experiencia vital. El propio poeta, pues, ha suministrado de palabra y de obra unos poemas que arraigan fuertemente en este principio, sin que por ello baje la guardia de la alta tensión creadora que soporta para que éstos no desfallezcan ni pierdan en su calidad estética ni, en consecuencia, acaben devaluados éticamente. Pero de todo esto, así como de su poética nos vamos a ocupar en el siguiente apartado.

2. De la poética carvajaliana

Las reflexiones generales e ideas que sobre el discurso poético esencialmente considerado ofrecen de modo explícito muchos poetas, e implícito todos, al poderse obtener inductivamente a partir de los poemas, tienen su punto de partida en unas determinadas posiciones estéticas, hallándose en consecuencia muy vinculadas a un concreto modo de quehacer poético y sirviendo para asegurar, puestas en manos del lector, la comprensión esencial de un tipo de discurso creador y determinar finalmente su concreta estimación literaria. A este conjunto de reflexiones lo llamamos poética, sin en-

trar ahora en consideraciones relativas a otros usos teóricos del término. Pues bien, en el caso que nos ocupa, estas reflexiones e ideas existen de palabra y de obra, esto es, Antonio Carvajal ha expuesto algunas abiertamente, casi siempre forzado por entrevistadores o puntuales necesidades interpretativas y nunca ofrecidas en un cuerpo expositivo sistemático, así como abiertamente en algunos poemas, de los que buena parte es recogida en la presente antología en la sección "De la poesía", a la que remito. De todos modos, aun contando con algunos elementos de su poética, lo cierto es que Carvajal ha rehusado siempre las invitaciones formales a sistematizar sus ideas al respecto con ocasión de alguna edición, etc. Bastará recordar a este respecto la doble disculpa, la primera en 1970 y la segunda veinte años más tarde, que le da a Enrique Martín Pardo al negarse a escribir una poética tanto para la primera edición como para la última de su antología, publicadas ahora con el título de *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. En la primera ocasión, le dice: "Ocupado en estudiar la Poesía con todo entusiasmo y en la medida de mis posibilidades, todavía no he tenido tiempo de garabatear una poética. Actúo así, con plena libertad, autenticidad personal, de la que el poema ha de ser un reflejo. Ésta es la única conclusión a que he llegado hasta hoy" (Carvajal, en Martín Pardo, 1990: 16-17). En 1990, sin embargo, el poeta expone su rechazo con mayor contundencia: "Me tientas, veinte años después de la petición de otra "poética". *Vade retro*. No seré yo quien dicte qué es mi poesía (...) Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas (...) he leído pocas "poéticas" de poetas que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las "autopoéticas" suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas del crítico" (*ibidem*: 101). En este sentido, rechaza toda poética preceptiva, al concebirla como algo que se fragua con el poema mismo y no doctrinalmente desde fuera, por lo que propone el uso de la unamuniana denominación de poética "postpectiva" al revelarse más ajustado a

la realidad. En consecuencia, un poema se puede explicar *a posteriori* (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 168; y 1997b: 28). Pues bien, a pesar de todo lo dicho y aceptando como indicio de la radical apertura de su poética el hecho de que se niegue a sistematizarla, Antonio Carvajal ha dejado expuestas reflexiones dispersas que trataré de presentar a continuación en sus aspectos más relevantes.

Así pues, “postpectivamente”, el propio poeta se ha encargado de describir lo que en su caso es el proceso empírico de escritura, las condiciones que deben darse para llevarla a cabo y alguna de las funciones que dicha escritura poética conlleva, tras señalar su desconocimiento de las causas, del modo y del momento conducentes a la misma: “Elaboro los poemas mentalmente —afirma (Carvajal, 1997c: 40)— y, como desde mis inicios procuré acompañar la mano y el pensamiento, más que escribir, transcribo y mis manuscritos suelen ser muy limpios”. Más adelante, expone que escribe por necesidades de tipo fisiológico no fáciles de precisar —también, para sentirse querido y, si recordamos lo dicho en el poema “Si alguna vez perdiera la esperanza”, de *Miradas sobre el agua*, para sentirse sustentado por la palabra poética, empleándola como vía de unión con lo que ama—, proporcionándole la escritura en todo caso unas sensaciones muy mezcladas y poco definibles, de las que se siente aliviado al concluir un poema. En cualquier caso, el proceso creador exige de un esfuerzo y de una clarividencia, esto es, de un trabajo, en el que se aúnan sentimiento e inteligencia creadores, corazón y razón, para decirlo con desgastadas palabras, aplicado a la materia prima —los sonidos de palabras que significan previamente (Carvajal, 1997b: 28), cualesquiera palabras, pues Carvajal viene operando con un heredado principio alexandrino: que en la poesía cabe todo, siendo lo importante el resultado (Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 167)—, pues un poema no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente la manera de decirlo (Carvajal entrevistado por F. Valls, 1995: 172), directa con-

secuencia de un rigor ético: el rigor del oficio (Carvajal, 1997b: 28). Aquí alcanza su justificación plena un poema como el seleccionado “Confidencias de un hijo de este tiempo a Rafael León”, en el que el poeta se refiere a los poemas como el resultado de una construcción, una labor de orfebrería con las palabras para tallar la idea, necesitando condiciones de descanso y consciencia. Esta abierta defensa del depurado control de la creación poética, consecuencia de un sostenido modo de hacer poesía que le ha valido la consideración de *il miglior fabbro* de nuestro actual panorama poético, de lo que más adelante hablaremos, se repite en su poema “Arte poética”, también seleccionado, si bien apunta en él que tal depuración no debe dar en unos resultados unívocos, sirviendo la palabra poética de luz. Pero tal controlado proceso creador es consecuencia además de la necesidad que tiene el poeta de tomar distancia de la intensa emoción experimentada frente a, por ejemplo, lo contemplado, una constante de su poesía (Carvajal, 1997d: 6).

Pues bien, de estos planteamientos se infiere que para él lo importante siempre es el resultado, esto es, el poema por lo que significa y no la voz del poeta —repárese en el expresivo verso *Su voz no amó Narciso. Amaba el eco*, con el que concluye el poema “Siesta en el mirador”, en la antología—, pues lo que él busca mediante esa disociación creadora, signo de alteridad, es la poesía, algo que llena su vida (Carvajal, 1997c: 40). A partir de aquí comprendemos que el poeta se afane continuamente en su búsqueda, afirmando que la misma no se puede definir al ser perseguida continuamente sin llegar a saber si la alcanza, si bien, dada sobre todo su experiencia lectora, llega a la conclusión de que la poesía se manifiesta cuando en un texto se encuentra expresado lo inefable (Carvajal, 1997b: 27). Aquí cobra su más pleno sentido, oblicuamente definidor, la invocación, con ecos himnicos, de la poesía y la proclamación de su función benefactora efectuadas en el seleccionado poema “A la poesía”, de *Sol que se alude*.

Qué sea la inspiración, cuál la relación entre poesía y lo que llamamos vida, en qué radique la autenticidad de la voz poética, cuál sea el diálogo entre tradición y originalidad poéticas, en qué consista finalmente la comunicación poética, qué modo de hacer poético resulta conveniente a su tiempo son, entre otras, las fundamentales cuestiones poéticas que Antonio Carvajal se plantea indirectamente, sometidas, eso sí, a su concepción general de la poesía expuesta. Pasemos a tratar cada una de ellas. Pues bien, en el caso de la recurrente cuestión de la inspiración, el lector puede suponer que, dado el modo de proceder del poeta, ésta sea planteada en términos no mágicos ni extraños, sino más bien racionales, cuando deja escrito lo siguiente: “La perla no se explica sin la ostra, pues el poema no se produce por sí mismo, mas la ostra sola no produce la perla, se necesita la intervención de otros agentes. Mi obra y yo seríamos una sola y misma cosa si no hubiera agentes extraños que nos disocian; pero mi vida no tendría sentido privada de mi poesía. No acabo de saber qué sea la inspiración, mas reconozco que una gran parte de mi obra está motivada por aquellos con quienes convivo, sea la vivencia inmediata, sea mediante la lectura o la recepción de otras obras artísticas” (Carvajal, 1997c: 40).

En cuanto a la relación que pueda existir, según él piensa, entre la poesía y la vida, Antonio Carvajal ha ofrecido varias reflexiones y algunos poemas sumamente esclarecedores al respecto. Recordemos lo afirmado previamente acerca de que su poesía y, en consecuencia, su poética están en función de la vida misma en su más abierto sentido y proyección. Si, como acabamos de leer en el párrafo anterior, su vida no tendría sentido sin su poesía, podemos afirmar que su poesía no tendría sentido por ella misma, cerrada en su perfección y autorreferencialidad, esto es, su poesía no tendría sentido sin la vida. Por eso, Carvajal es un poeta de viva palabra, de poética viva, insisto, atenta a la vida misma y no un constructor de artificiosos artefactos retórico-verbales, tal como podemos leer en el poema cuyo primer verso es “Quizá de la poesía

sea yo el mejor obrero”, un poema reflexivo que suministra ciertas claves al lector acerca del principio creador básico o fuerza motriz de su poesía:

*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.*

*Pero no saben darme el abrazo que espero:
porque antes que poeta, antes que artista, que
domador del vocable rebelde, hubo un certero
rayo que hirió mi alma y curarla no sé.*

*Porque antes que poeta, y antes que profesor
de vanidades, soy un varón de dolor,
un triste peregrino que busca su alegría.*

*Tal vez cordial o vano, tal vez il miglior fabbro;
pero pocos entienden que en mis palabras labro
esa fosa con flores que llamamos poesía.*

Precisamente, Carvajal se ha encargado de rubricar el poema citado con un breve comentario acerca de por qué llama a la poesía “fosa con flores”, imagen de contundente significación. Pues bien, viene a decir que la poesía es una suerte de fosa, porque la vida, su vida, está encerrada y enterrada en sus poemas. En ellos consigue salvar lo que vivió, lo que otros vivieron y lo que alimentó sus versos, versos que necesitan de las flores o compasión de los lectores (Carvajal, 1997c: 41). Pero no sólo se plantea de manera abierta la capital cuestión vida y poesía o verdad y belleza vitales y belleza verbal en este poema. Si leemos “En el cuaderno de Fina Cabezas”, también seleccionado, lograremos percatarnos de

una nueva modulación poética de tan hondo problema, según la cual hace prevalecer explícitamente la vida sobre la palabra. En todo caso, la poesía es una manera de salvar la experiencia de la vida y la contemplación de la vida en su belleza, en la belleza efímera. Aquí alcanzan en parte su sentido los poemas "No es la belleza error: Conciencia, tente", "Hacia las cumbres iba", en la antología; también, el soneto "Como un ciprés erguido en medio la mañana", de *Miradas sobre el agua*. Ésta es, para el poeta, la grandeza de su labor artística: hacer de la vida un permanente signo que superará en su duración a quienes le dieron su forma, pues una es la vida de la poesía y otra la del poeta, si bien es un superior modo de romper la biológica finitud existencial, tal como leemos en el siguiente poema de *Raso milena y perla*:

*Hoy estás ante mí dándome aquello
que siempre quise hacer y siempre admiro:
Crear un mundo, trasladar el mundo,
y hacer la vida permanente signo.*

*Línea sola y color, color a solas,
colores entre líneas sorprendidos.
Más durará el dibujo y el poema
que quienes dibujamos o escribimos.*

*Y ésa es la bendición que en nuestra vida
significa entregarnos a ejercicio
de humildad por la nada que seremos,
de orgullo por lo mucho que ofrecemos.*

Por lo que respecta a la cuestión de la autenticidad de la poesía y del poeta, Carvajal se ha pronunciado también de manera expresa, vinculándola al problema de la originalidad: "La originalidad, por sí misma, más me parece gimnasia del ingenio que fuente

de poesía. Me quedo con la autenticidad del poema, manantial de todas las originalidades, porque como cada ser humano es único e irrepetible, si su obra es auténtica, reproducirá esa unicidad y esa irrepetibilidad” (Carvajal, 1997c: 40). Por eso, el poeta no tiene miedo de que se le inserte en una u otra tradición poética, porque él aspira a ser poeta auténtico, voz auténtica incluso cuando repite otras voces y las rehace para la comunicación total y la comunión de la belleza como leemos en el poema-dedicatoria de *Serenata y navaja*, “A Carlos Villarreal”, con la tan continuada como hermosa imagen del lúgano, pájaro que imita el canto de otros pájaros, que acaba con la siguiente estrofa:

*¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total,
a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió
como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un
eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.*

Este sometimiento de la originalidad poética a la autenticidad es lo que explica su abierto diálogo con la tradición poética, que proclame a los cuatro vientos su raíz “luisiana” (halla su raíz en la poesía de Luis de Góngora, Luis de Camoens, Fray Luis de Granada y Fray Luis de León), los resultados poéticos originales en su caso, esto es, auténticos, de ese intenso diálogo mantenido, y lo que justifica su abierta defensa de esta tradición en poemas como “Servidumbre de paso”, cuya discursividad paródica pone contra las cuerdas la ansiada búsqueda de originalidad de su momento *novísimo*, texto también seleccionado para la antología, al tiempo que la radical novedad de su uso de ciertos moldes clásicos, tal como el propio poeta se ha encargado de hacer valer: “Y la apariencia de clasicismo que pueda dar mi poesía —responde el poeta en una entrevista— a mí muchas veces me hace sonreír porque no conozco a nadie que haya roto más formas que yo, mira mis sonetos, mis liras, mis estrofas apa-

rentemente clásicas y están descoyuntadas, reventadas por dentro...” (Carvajal, 1997b: 28).

Estos planteamientos, en fin, permiten comprender el tan extenso como ingenioso y cervantino poema “Corónica angélica”, también seleccionado, por supuesto, que en su estructura dialogada —la voz del poeta y la voz del amigo— es toda una manera de abordar ciertos modos de quehacer poético por él mismo desarrollados y el problema de la poesía conveniente a su tiempo. “Corónica angélica”, inteligentemente considerado por Ignacio Prat (*apud* Carvajal: 1983: 307) como un gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir, es la demostración palpable de cuán en serio, entre agudísimas ironías, se toma su oficio de poeta Antonio Carvajal, al tiempo que su simple presencia sirve para contradecirlo por lo que respecta a su continuado rechazo a reflexionar sobre el discurso de la poesía. Así, obteniendo el máximo partido del adoptado modo discursivo de decir poético, el sujeto poético, tras mostrar el momentáneo estado de esterilidad creadora en que se encontraba, con la explicitación de algunas de sus causas, establece un diálogo con el personaje poético del amigo acerca de la inoportunidad de su habitual escritura poética en los tiempos que corren, de lo que ésta significa en su alegría creadora y de lo que con ella puede hacerse en relación con el tiempo futuro, tal como se lee en el siguiente fragmento:

*Mas como tu poema no ha de ser
un pasquín, ni un pregón, ni una proclama,
(dado que forma tal involuciona
inevitablemente en la esclerosis),
canta y proclama y clama en el desierto
tu esperanza común; insta al lector
a desear la vida y luz futuras.
Y cuando nazca el hombre nuevo, el hombre*

*que hemos de hacer cantando, que se pueda
escuchar en su voz tu voz; que nadie
no haya de preguntar qué cantan hoy
poetas andaluces. Tú, andaluz,
que ves el cielo falso, el hombre lúgubre,
dí qué es el cielo de hoy, el hombre de hoy
en toda la apacible y triste España.
Pero que emerge y surge y brota y nace
y estalla un hombre nuevo,
y ése es el hombre y ángel de tu crónica,
faro de amor extenso sobre el mar.*

Aunque Antonio Carvajal haya rehuido la elaboración de una poética, la exposición que acabo de efectuar permite una aproximación fiable a sus ideas fundamentales acerca del proceso de escritura poética, de las funciones de la poesía, de lo que pueda ser la inspiración poética, de la relación entre poesía y vida, así como entre tradición, originalidad y autenticidad poéticas. Sólo nos resta conocer una cuestión en absoluto menor al respecto que el poeta ha tratado en el poema "Patio cerrado", de su libro *Alma región luciente*, poema incluido en la antología: la de los alcances y límites de la comunicación poética. Pues bien, en dicho poema encontramos una suerte de meditación sobre el patio cerrado de la poesía, sobre lo que supone la poesía como vía menos imperfecta de comunicación entre los seres humanos y como reparador discurso estético que responde a un acto de verdad y de conocimiento necesitado finalmente de un lector cocreador, tal como se lee en el siguiente fragmento:

*Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,*

*rotos de voz y ardidos de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de transfundar un alma en alma ajena.*

(...)

*Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos?*

3. De la poesía de Antonio Carvajal: aspectos de su trayectoria y evolución

Efectuada la presentación general del poeta en el apartado primero y expuestas sus ideas acerca del fenómeno poético en el anterior, cabe detenerse ahora en los aspectos más relevantes de su trayectoria y evolución poética, sin entrar en la discusión de cuestiones periodológicas ni generacionales relativas a los poetas post-sociales y novísimos que ensayaron nuevos modos y modas poéticos en la España de finales de los años sesenta por tres razones: la primera, por haber sido cuestiones suficientemente aclaradas desde un principio por la crítica en lo que respecta a nuestro poeta —ahí quedan las, por vía negativa en relación con los novísimos, interpretaciones, explicaciones y valoraciones ofrecidas por Ignacio Prat (*apud* Carvajal, 1983; véase al respecto Vilas, 1996), así como el tan puntual como bien sustentado catálogo de diferencias del poeta Carvajal con respecto a los novísimos establecido por Fernando

Ortiz (1985: 259-263), diferencias que el propio poeta ha reducido a una básica: a la existencia en él de un compromiso ético inexistente en los novísimos poetas coetáneos (Carvajal, 1997e: 5; véase Barroso, 1991: 38-39)—; la segunda, por haberse revelado la voz poética de Antonio Carvajal como una voz en absoluto gregaria, no mimética, sí emuladora, ciertamente original y singular en dicho abigarrado panorama de la poesía española, tal como se deduce de la lectura de su poesía y puede comprobarse con la lectura una vez más de su poema “Servidumbre de paso”; y la tercera, por constituir tales criterios histórico-literarios instrumentos obsoletos y sumamente equívocos que conviene abandonar, a pesar de su operatividad clasificatoria inmediata y a pesar de su extendido uso.

Pues bien, Antonio Carvajal inicia su trayectoria poética pública con el libro *Tigres en el jardín* (1968), excepción hecha de la publicación “Tres poemas a luces diferentes” en *Ínsula* (núm. 246, mayo de 1967), que no se corresponde con su trayectoria poética personal —véase Ordovás, 1996: pp. 3-4, para la cuestión de la cronología de la obra de nuestro poeta y sus propias consideraciones en la entrevista de Valls, 1995: *passim*, en las que se afirma que no son pocos los poemas coetáneos luego agrupados en distintos libros—, pues ésta se inicia con la escritura de su poema-libro *Casi una fantasía*, en 1963, publicado sin embargo en 1975, como es sabido. En todo caso, ambos libros suponen junto a *Serenata y navaja*, de 1973, la presentación y consolidación de una nueva y renovadora voz poética, voz de agudo refinamiento y gran musicalidad, que trataba de dar cauce discursivo a una tensión existencial, que no eludía un básico compromiso ético, en inevitable estrecha relación con el deseo y la necesidad de construir un mundo poético de belleza que habría de retomar a un tiempo la tradición áurea y la modernidad poética con la que se inaugura el siglo XX. Pues bien, en este sentido resultan bien sustentadas las afirmaciones de Rafael Valverde acerca de la alianza entre existencialismo y este-

ticismo en Carvajal, lo que viene a matizar ciertos tópicos críticos: “nadie ha señalado hasta hoy, que sepamos, la huella existencial que Unamuno marcó indeleblemente en Carvajal y que, bajo apariencias o de esplendor o desengaño, lo que el poeta nos transmite es todo su “afán de durar” (Valverde, 1986: 5). Así lo percibimos en algunos de sus poemas, tales como en el verso final de “Año nuevo”, en el titulado “Y abriré, como siempre, la ventana” y en “Engastado diamante”, en la antología. También está presente la huella de Sartre, cabe añadir, según confirma el propio poeta (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 176), apuntando al soneto “Otra vida, otro mar”, de *Tigres en el jardín*, como signo de esta presencia.

Pero, volviendo a sus dos primeros libros citados, *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía*, podemos afirmar que éstos guardan una estrecha relación entre sí tanto por lo que se refiere a ciertos planteamientos ideológico-estéticos y conceptuales básicos como a los aspectos formales. Ambos son resultado, en palabras de Carvajal, de una militancia estética no exenta de un optimismo vital que todo lo inundaba, que conjuraba la muerte y absolutizaba el presente vivido. No es casualidad que las fotografías del poeta figuraran en la contraportada de estos libros con una abierta sonrisa, algo poco común entonces. *Tigres en el jardín* —Antonio Carvajal ofrece unas claves para explicar tan llamativo título (1995, entrevistado por Valls: 174-175), en el que el tigre simboliza el elemento de libertad, salvaje, que todo humano posee y el jardín es el símbolo de lo sociable que hace posible la convivencia— consta de cuatro partes, “Retablo con imágenes de arcángeles”, “Naturaleza ofrecida”, “Poemas de Valparaíso” y “Oda sobre tres luces diferentes”, en las que el amor, elemento de salvación humana y restitución del paraíso perdido, y la naturaleza, considerada en su radical armonía, constituyen los ejes temáticos. La muy cuidada factura de este libro —abundan los sonetos en alejandrinos— de gozosa sensualidad, en sus poemas y en sus partes, da entrada a elementos

de la tradición poética junto a otros más novedosos e incluso de, poéticamente rentable, proyección prosaica. Por su parte, *Casi una fantasía* es un largo poema —sesenta y dos sextetos— de concepción épica, con importantes elementos simbólicos, y desarrollo musical —el mismo título nos recuerda el que dio Beethoven a sus dos sonatas *opus 27: Sonata quasi una fantasía*, entendiéndose comúnmente por ésta una composición instrumental de forma libre o formada sobre motivos de una ópera— que toma como punto de arranque las oídas vivencias de la infancia y adolescencia de Carlos Villarreal y se basa en sus reflexiones y posturas ideológicas, desarrolla la aprendida lección en Valéry, entre otros, de que la razón también canta, por lo que, a decir del poeta (Carvajal, 1995: 169), se puede ser absolutamente moderno al tiempo que absolutamente riguroso, reafirmación de la racionalidad que preside su proyecto, lo que constituye una clave para comprender toda su poesía. La primera edición incluye una nota paratextual en la que se presenta el libro como un poema unitario que alcanza la expresión rotunda a través de la melodía de la idea mediante un lenguaje auto-suficiente y clásico, continuando la misma en los siguientes términos: “El recitativo y el diálogo afirman la proximidad y lejanía del poeta. Verso y asunto ajenos aparecen como hecho poético el primero y clave de sobreentendidos el segundo. La Naturaleza emblemática fluye como río argumental de vida, el mar en plenitud”. El poema-libro es, al tiempo que un intento del poeta por encontrar su propia voz, un canto a la vida.

Así pues, estos dos libros mantienen una originaria unidad formal y conceptual, aunque se lleven unos siete años de diferencia en su publicación y cuenten entre sí con la aparición de *Serenata y navaja*, un libro que supone una quiebra formal con respecto a ellos y, probablemente, el anuncio y consecución de la voz más genuina del poeta, a lo que me referiré en otros apartados más oportunamente. El libro se presenta dividido, tras el hermoso poema dedicatoria “El corazón no es lúgano...”, en dos partes, “Una perdida

estrella”, con protagonismo temático de las diferentes artes, y “Cuentas de vidrio”, con poemas que insisten desde la nueva perspectiva en lo presentado en *Tigres en el jardín*, incluyendo un “Interludio”. Carvajal ha resaltado algunas de las circunstancias que presidieron los momentos de escritura de este poemario y que terminaron por influir en ese cambio de orientación formal y en la desaparición del tono jubiloso desplegado en los anteriores poemarios. Lo hizo, para dejar lugar a pocas dudas, en la parte posterior de la cubierta de la primera edición: “Hay quienes llegan al escepticismo vital por vía del desengaño literario; yo he llegado —afirma— al escepticismo literario por medio del desengaño vital. Se vive en un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante. No creo absolutamente en nada, salvo en la amistad (...) El poema se me ha convertido en una forma, delicada o terrible, de entrega”. El título mismo del libro, tomado del primer poema “Serenata y navaja [Mozart y Salieri]”, en la antología, es ya suficientemente mostrativo al respecto por cuanto opera con dos elementos que simbolizan la creación y la destrucción, la vida y su belleza y su negación, la naturaleza y el genio en libertad y su amenaza, con el referente de una historia de envidia análoga a la padecida por el poeta a raíz de la publicación de su novedoso primer libro. Se comprende, pues, la afirmación del poeta relativa a que el título era prácticamente una reescritura de *Tigres en el jardín*, identificando al tigre con la serenata y el jardín con la navaja que poda o socializa. Por eso, los poemas se llenan de motivos temáticos negativos y sombríos y de referencias realistas del mundo natural, con frecuencia relativas al otoño, si bien el poeta no ha perdido toda la esperanza.

Serenata y navaja, libro que inaugura cambios internos en los más diversos planos, introduciendo elementos de experimentación métrica y de otra índole, tiene su proyección en *Siesta en el mirador*, de 1979, y *Sitio de ballesteros*, de 1981. El primero citado, que cuenta con cuatro partes, “Imagen neutra”, “Divertimento”, “Páginas in-

completas de mi historia social” y “Corónica angélica”, en buena parte recogidos en la antología, es un poemario que pasa la página del optimismo vital militante del poeta y da cauce a poemas de ecos existenciales, no exentos de melancolía e ironía, de dudas sobre cómo desarrollar su propio proyecto poético, de nítido perfil autobiográfico e intimista y reflexión social, etc., poniendo en diálogo las más diversas formas métricas y los más variados recursos formales. Por su parte, *Sitio de ballesteros*, que supone la recuperación del absoluto protagonismo del soneto a la vez que el afianzamiento de la humanísima raíz de su voz poética, se nutre de dos partes, “El sitio” y “Los ballesteros”, cada una con doce sonetos de perfecta factura, en los que el poeta en soledad, se enfrenta a las cuestiones esenciales del arte de vivir y del amor, abriéndose una puerta a la esperanza.

Entre *Siesta en el mirador* y *Sitio de ballesteros*, Carvajal introduce en la suma poética de todos sus libros publicados hasta 1981 —se trata de *Extravagante jerarquía*, de 1983, cuyo título remite a *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, para quien la producción de la agudeza es empleo de criaturas celestes y supone la elevación del hombre (véase Ordovás, 1996: 6)— un nuevo libro que ha pasado desapercibido al no haber sido publicado exento: *Sol que se alude*, de título bien expresivo si tenemos en cuenta la profunda significación y capacidad de simbolización que el poeta atribuye a la estrella solar, el profundo sentido de la amistad y el momento por el que atraviesa. Es un libro en donde el poeta, aparte de agrupar poemas escritos a la luz de sus auténticos, como dice (Carvajal, entrevistado por Valls, 1995: 185), amores literarios —Aleixandre, Lorca, Otero, Guillén, Juan Ramón Jiménez, Alberti, entre otros— y algunos dedicados a las artes de la música, de la propia poesía, etc., experimenta nuevas técnicas.

Las preocupaciones, temas y modos poéticos ensayados a lo largo de más de una década creadora, con esas fases internas señaladas, se van a proyectar en sus libros siguientes, si bien Antonio

Carvajal no excluye de los mismos la búsqueda y consecución de ciertas formas nuevas. Estos libros se titulan, respectivamente, *Del viento en los jazmines*, de 1982, que reúne *Servidumbre de paso* y el poemario que da título a la publicación conjunta, y *Noticia de setiembre*, de 1984. Sin embargo, el siguiente libro poético, *De un capricho celeste*, de 1988, aunque se ve alcanzado también por la misma problemática que los anteriores, anuncia ya una línea nueva que, a través de *Testimonio de invierno*, de 1990, llegará a *Alma región luciente*, de 1997, libros centrales de una nueva etapa creadora en nuestro poeta, como vamos a ver.

Del viento en los jazmines se abre con *Servidumbre de paso*, libro en cuyo poema liminar el poeta reflexiona metapoéticamente —dice y hace— sobre la relación entre tradición y originalidad al calor de la situación de su momento cultural y poético, decantándose por asumir renovadoramente los signos de la tradición, y en el que emula, en la primera parte titulada precisamente “Emulada canción”, las voces poéticas de Soto de Rojas, de García Lorca, Góngora, Camoens, entre otras, de modo abierto, con el empleo de numerosos intertextos, continuando así modélicamente con un camino poético trazado desde sus comienzos como poeta. La segunda parte de *Servidumbre de paso*, “Retórica de mármol”, incluye siete odas que dan cauce a diversos temas, sobresaliendo por su intensidad las dedicadas al amor. En la segunda parte de la publicación, integrada por las series poéticas *Del idilio y sus horas* y *Después que me miraste*, el poeta también dialoga con la tradición si bien orientando los resultados en una distinta dirección, tal como interpreta López (1989), como consecuencia de la pérdida de un amigo y privilegiado lector crítico, Ignacio Prat, a cuya memoria y muy sentidamente dedica el libro, que cobra un aire de recurrente nostalgia. Los poemas, de gran contención expresiva y variedad métrica, tienen como eje temático el amor en su plenitud e íntima proyección. *Noticia de setiembre*, de 1984, incluye las secciones “Para siempre”, “3 Variaciones y 1 contera”, “Variaciones

de soledad y esperanza”, “Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas de *Desengaño de amor en rimas*, de don Pedro Soto de Rojas), “Aldaba de noviembre”, “Dedicatorias” y “Columbario de estío”. El título del libro, tomado de unos versos de Elena Martín Vivaldi —*O ese olor, ese aroma, que sube de la tierra / tras la lluvia, / noticia de setiembre*—, evoca el paso del tiempo, con el anuncio de la llegada del otoño, la estación que simboliza la decadencia. La conciencia, pues, del paso del tiempo y la consecuente desolación y escepticismo inundan el libro.

De un capricho celeste, cuyo título inspirado en un verso de Jorge Guillén retoma la idea carvajaliana de la pérdida del paraíso por parte de los hombres, está constituido por seis partes —“Fiestas del calendario”, “Alegorías y diezmos”, “Itinerario”, “Estampas y elegías”, “Los misterios gozosos” y “Paralipómenos (o Crónicas)” —, muy sagazmente comentadas en nota final por Carlos Villarreal, lo que ilumina en no poca medida el envés del libro y ciertos sutiles aspectos métricos y retóricos. En este sentido, se puede observar la existencia de poemas escritos en distinto momento, sobresaliendo los sonetos de “Itinerario” pertenecientes a los años de *Serenata y navaja*. No extraña por tanto que el libro ofrezca un variado perfil temático, métrico y expresivo que tanto sintetiza unos conocidos modos poéticos como anuncia sutilmente otros nuevos.

En 1990 apareció *Testimonio de invierno*, título de clara simbolización al ser el invierno la estación final, la que simboliza la soledad y la muerte. Este libro señala una nueva dirección poética meditativa, de mayor sobriedad expresiva, que da entrada a elementos referenciales de su propia e inmediata geografía vital y que cala de desolación la mayoría de los poemas. Consta de tres secciones, “Enero en las ventanas”, “La presencia lejana” y “Una figura herida”, secciones que han nutrido de poemas buena parte de la antología y han sido objeto de comentario en otro apartado de la presente introducción.

Dos libros con estructura de cancionero forman parte con pleno derecho del bagaje de la etapa de madurez del poeta, si bien cada uno da entrada a aspectos temáticos diferentes. Se trata de *Miradas sobre el agua*, de 1993, y de *Raso milena y perla*, de 1995. El primero, cuyo título subraya el valor del agua como símbolo de lo oculto, secreto o desconocido, o incluso del juego de la realidad y de su reflejo, cambiante imagen fugaz de sí misma, de lo que existe y no existe, es una publicación que se nutre de series poéticas sueltas dispuestas en una calculadísima estructura septenaria que afecta para empezar al título mismo que, medido, es un perfecto heptasílabo, como heptasílabos son también los títulos de alguna de sus siete partes —“Rimas de Santafé”, “Rimas desde otra luz”, “Correspondencia”, “Vísperas de Granada”, “Elegías”, “Salmos” y “Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz”—, que en algún caso llegaron a tener una proyección pública y/o vida editorial propia. Es algo más que un cancionero amoroso al que se le añaden “Vísperas de Granada” y “Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz” para darle una dimensión trascendente (García de la Concha, 1993). Predomina un tono elegiaco en sus partes, consecuencia de una tensión creadora que ya pone su acento en la dimensión personal, ya se pone en el lugar del otro, ya escribe desde su propia necesidad o ya lo hace desde un tema impuesto. Sobresalen las partes de inspiración religiosa del libro por suponer la interiorización aparente de la fe católica, contando para ello con la tradición de Unamuno y Antonio Machado, sirviéndole de ocasión para reflexionar sobre la muerte. *Miradas sobre el agua* es sugerente por reunir las “voces” entrecruzadas y contradictorias del poeta en su madurez, la angustiada y perdida voz y la esperanzada y abierta, la voz materialista y la voz sedienta de trascendencia, la voz de ecos existencialistas y la depurada voz que construye la salvadora belleza verbal. Por su parte, *Raso milena y perla*, título de ecos albertianos, da entrada a poemas y secciones que centran su interés en las artes y en los artistas, lo que constituye

una constante en la poesía de Carvajal. Todo ello con variedad de metros y de soluciones formales.

Alma región luciente, de 1997, es un excelente libro integrado por los poemas y secciones “Dos cúpulas: Granada”, “Episodio en Poqueira”, “Instrucciones para estar como una rosa”, “Patio cerrado”, “El deseo es un agua”, “Hospital en silencio”, “Ecos”, “Tres movimientos y una mudanza”, “Reflexiones de un español perplejo”, “Dos marcas”, “Salvación de la tierra”, “Una excursión campestre”, “La puerta de arrayán”, “La parra de Leucodía” y “Lluvia en La Quintería”. Se trata de una poesía que, acompasado su paso al de la vida de su creador, ha ido machadianamente brotando de un manantial sereno, aunque agitándose turbulentamente en ocasiones, poesía de madurez, de tono moral, de aceptación experta de las luces y las sombras de la vida, lo que supone una actitud poética de vigilia, de meditación. Esta actitud ante la vida y la poesía explica por ejemplo que algunos poemas se vuelvan sobre sí mismos, sobre lo que supone su quehacer, llenándose de autorreferencialidad como “Patio cerrado”, una meditación sobre el patio cerrado de la poesía. Es un poemario de tonos graves, de profunda raíz ora meditativa ora contemplativa, de ocasional finísima ironía, de insólita fuerza conmovedora como la que guarda el poema “El deseo es un agua”. Los poemas parecen responder, en un primer plano de apreciación, a un itinerario vital y a unas experiencias vividas que han servido de materia prepoética para la elaboración rigurosísima de los extensos poemas. En *Alma región luciente*, Carvajal construye y nombra un mundo: el que resulta del diálogo del poeta con lo real, de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera, trascendiendo lo meramente anecdótico para terminar frente a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutricio espacio del deseo que en su fluir todo lo llena —el luisiano “alma región luciente” o el espacio celeste que nos nutre— y su relación con lo real. Esta poesía última se nos convierte así en el eco y reparación final de un ideal ansiado, en

la vía menos imperfecta de comunicación plena entre seres humanos, en vía de meditación sobre la arquitectura del cuerpo y su función, o sobre la propia identidad histórica —ahí queda el poema “Reflexiones de un español perplejo”—; o bien se convierte en contemplación interior del paisaje, en hermosísima (re)construcción verbal de indecibles experiencias primarias de la inmediata vida natural compartida, con madura amplitud de miras formales.

4. De la poetización y de los recursos y usos expresivos de *il miglior fabbro*

4. 1. De *re metrica* carvajaliana

No sin fundamento, la crítica ha venido hablando de las excelencias del poeta en cuanto a, entre otros aspectos, su conocimiento teórico y empleo práctico de la métrica, constituyendo éste uno de los signos más visibles de su originalidad, una seña de identidad poética como solemos decir ahora, en el panorama poético español de las tres últimas décadas, en el que ha sobresalido el empleo del versolibrismo. Su dilatada obra, a la que ahora aludiré, habla por sí misma. Igualmente, sus estudios al respecto, tal como evidencia la publicación basada en la que fue su tesis doctoral, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, con la original aportación del concepto de rima en caída, entre otras, no dejan de señalar en esa dirección.

Ahora bien, aunque planteada esta excelencia e incluso estudiada con detalle en el caso de algunos de sus libros (véase Prat, 1983, especialmente), tal vez no se haya insistido lo suficiente en señalar que los conocimientos métricos de Carvajal y su indudable pericia creadora no deben pensarse accesoria o externamente

en relación con el conjunto de su obra y global proyecto poéticos. El lector debe hacer un esfuerzo por evitar todo reduccionismo al respecto que pueda conducirle a formarse un juicio previo o incluso un prejuicio acerca de su producción como una elaboración artificiosa, resultado final del pragmatismo de ciertas operativas destrezas técnicas. Máxime si tenemos en cuenta que Antonio Carvajal no sólo es poeta, sino también un infatigable lector, lo que le ha permitido tener conciencia de ciertas estructuras mentales rítmicas que condicionan y terminan fraguando convenientemente en una dirección los discursos poéticos, lo que subraya otro rasgo sobresaliente de su obra: el diálogo que establece con la tradición literaria (léanse si no alguno de los poemas antologados en la sección temática "De la poesía"). Por esta razón, ha afirmado alguna vez que la forma métrica no es resultado de una imposición arbitraria, sino de su conveniencia, poniendo de ejemplo en una ocasión las distintas soluciones métricas empleadas por Lorca, adecuada, y Alberti, inadecuada, en sus respectivos poemas que se ocupan de un mismo asunto, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" y "Verte y no verte" (Carvajal, 1997a). Así pues, para Carvajal, cada poema nace por su forma y con ella, siendo resultado más de una necesidad expresiva que de un capricho (Carvajal, 1997c). En este sentido, la justificación que efectúa de la elección del sexteto, frente a otros modelos estróficos posibles, como la estrofa más adecuada y del verso endecasílabo, por su capacidad de registros, para desarrollar el poema *Casi una fantasía* no dejan lugar a dudas. Lo elige por su agilidad para contar —no se olvide su epicidad— y por ser "pareados que se van alternando con versos que generan un eco, lo que le proporciona mucha más fluidez a la estrofa" (Carvajal entrevistado por Valls, 1995: 169-170).

En este sentido, los críticos del poeta y los conocedores de su obra no albergan ninguna sombra de duda al respecto. Todo lo contrario. Valgan como botón de muestra algunas valoraciones espigadas al azar. Por ejemplo, José Mercado afirma del aspecto mé-

trico a propósito de *Extravagante jerarquía* lo siguiente: “No obstante me atrevo a afirmar que un aspecto notable consiste en la recuperación de la métrica de la que hace oficio de maestría Antonio Carvajal. Con la vuelta, vuelta revolucionaria y renovadora de la preceptiva clásica, el autor se somete a la dura prueba de la pericia, del dominio del oficio. Lo consigue, pues el conocimiento seguro de los resortes que articula el verso lo incita y no se deja llevar por prosaísmos poetizados (...) Una proeza que pone a prueba el portentoso dominio del verso lo manifiesta en la hábil utilización del encabalgamiento. Su verso adquiere una cadenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir cálido, ardoroso, casi táctil, por supuesto musical, acreciendo el ritmo” (Mercado, 1996, p. 15). Por su parte, Sánchez Ibáñez hace una suerte de síntesis valorativa al respecto que no me resisto a citar: “Se equivocaría quien considerara todo ese entramado [se refiere a su pericia técnica y recursos expresivos] como mera pirotecnia ornamental. Nada tan lejos de la realidad. Carvajal opera por *aemulatio* antes que por simple *imitatio*, estableciendo así un vivificante diálogo con sus modelos y referentes literarios (...), que son básica aunque no exclusivamente los clásicos de lengua castellana, en un sentido lato” (Sánchez Ibáñez, 1996, pp. 42-43).

Pero, una vez efectuada esta advertencia y con objeto de allegar medios de comprensión de lo que para nuestro poeta pueda consistir la *re metrica* y su funcionamiento en el proceso y resultado creadores, lo que nos puede facilitar el mejor conocimiento de una de sus claves creadoras básicas, nada mejor que acudir una vez más a los razonamientos del propio poeta. En primer lugar, conviene reparar en su concepto de versificación: “Para expresar como poema —escribe— lo que se piensa, imagina o siente, agrúpanse palabras, que se organizan en lenguaje métrico: sus sílabas se sujetan a número y se subordinan a unos acentos predeterminados; el primer acento no tarda en aparecer y, con su fuerte golpeo, somete a la sílaba a la que hiera y a las que le suceden, hasta que

aparece el siguiente, que repite la misma acción. Al llegar a un acento previamente fijado y señalado por la presencia de un silencio, las palabras, que han dejado de sonar como lo hacían por sí mismas para someterse a una melodía premeditada, o prefigurada o presentida, impulsada por un dinamismo ajeno, pierden su individualidad y se dejan arrebatar sus sonidos, que se organizan de otro modo, en grupos silábicos, y dan como resultado una frase musical llamada verso. El dinamismo ajeno que arrebató las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den consonante respuesta, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación” (Carvajal, 1995, pp. 77-78). Parece quedar clara su radical concepción de la métrica como métrica expresiva frente a otras concepciones puramente mecánicas de la misma. Confirma lo dicho su propia obra poética y el ancho arco en que se mueve en este sentido, pues, desde un principio, alterna múltiples estructuras rítmicas y múltiples compases, llegando hasta el cultivo del verso libre y de los versículos. A partir de aquí, alcanza coherencia también su concepción del verso como frase musical formada por sucesivas sílabas de palabras preexistentes, con su significación previa, que se someten regularmente a una sucesión de tiempo fuerte y tiempo débil hasta lograr una línea melódica, terminando en pausa o silencio que resulta significativo (Carvajal, 1997b, p. 29).

Efectuadas estas consideraciones de proyección general, es hora de referirnos más concretamente a algunos aspectos particulares desde la perspectiva escogida, teniendo muy presente en todo mo-

mento que nuestro poeta prefiere la oralidad del poema a su visualización, aunque en absoluto desprecie esta última como puede comprobar el lector, por ejemplo, tomando entre sus manos la primera edición de *Casi una fantasía*, y que, para él, el metro es un recurso expresivo fundamental en función de ese principio estético, positiva o negativamente empleado, que es la armonía. En este caso, armonía sonora de los textos. Pues bien, si el verso es una frase musical, el poema resulta una canción. El poeta Carvajal elabora con cuidada paciencia ese elemento distintivo que hace de la poesía un arte autónomo frente a otras prácticas artísticas, aunque mantenga una continuada atracción por el resto de las artes, llevándolas incluso al tamiz de su poesía lírica, verbalizándolas, aunque guste del sincretismo de las artes, tal como puede comprobarse fácilmente con la lectura de los poemas antologados: música, pintura, arquitectura, escultura y fotografía están presentes en diversos planos en los textos y no sólo en los obvios planos temático y referencial (repárese en los poemas de la sección temática titulada “De las artes”). En este sentido, basta con el claro y contundente ejemplo de su largo y ambicioso poema “triplemente” musical —desde el título a la estructura y disposición internas, pasando por la radical musicalidad de los versos— *Casi una fantasía*, que se ofrece internamente en cinco partes musicales: Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro. Así lo supo ver el malogrado crítico Ignacio Prat en uno de sus artículos sobre el poeta (*apud* Carvajal, 1983: 294-297), sentando el punto de partida de otras aproximaciones críticas a este poema, como la de Pilar Celma, quien ha dejado escrito lo siguiente: “La musicalidad no está sólo en la estructuración formal del poema, sino también en el contenido —todo “suenan” en el poema— y en la materia expresiva, mediante un ritmo muy logrado y mediante frecuentes repeticiones de todo tipo (aliteraciones, anáfora, paronomasias...)” (Celma, 1995: 464-465). Esto explica la simetría interna de las tres partes últimas del poema, de dieciocho sextetos simétricos cada una, que

siguen a los ocho sextetos también endecasilábicos del “Preludio” (v. Prat, *ibidem*).

El empleo de determinadas formas métricas por parte de Carvajal es consecuencia, pues, de concretas necesidades expresivas y resultado a un tiempo de ese vivificador diálogo que mantiene con la tradición poética tanto finisecular como áurea. Así, tanto la poesía del ciclo clasicista y barroco como la que inicia la modernidad poética en nuestra lengua a finales del siglo XIX, poesía que Carvajal ha leído fruitivamente, le suministran ciertas estructuras rítmicas que actúan como moldes mentales a la hora de dar forma definitiva al magma prepoético de que se nutre el poema. No resulta extraño, pues, el protagonismo que alcanza por ejemplo el uso del soneto, con versos de tan larga andadura modernista como el alejandrino, en su primer libro publicado, *Tigres en el jardín*, algo oportunamente valorado por Elena Martín Vivaldi al poco de salir el poemario (Martín Vivaldi, 1969), ni extraña tampoco el uso de breves versos libres al comienzo de la parte tercera del libro junto a otras estrofas tradicionales. Esta apertura a todo molde rítmico, a todo modelo estrófico, ya sea de corte tradicional o moderno e incluso innovado, es uno de los rasgos más sobresalientes del poeta en toda su producción por esa apertura radical a las necesidades expresivas propias de cada poema. En este sentido, la combinación en un mismo libro de recursos métricos que van desde las estrofas tradicionales a las series de versos libres que llegan incluso al ritmo prosístico como en el caso del poema inicial de *Serenata y navaja* (Celma, 1995: 460), constituye uno de los más sobresalientes rasgos del poeta en este sentido, lo que tiene además una explicación por su parte al haber dejado dicho lo siguiente en su “Noticia de los poemas” con que abre la preciosa antología *Ciudades de provincia*: “Cualquier lector de mi poesía puede apreciar, con una simple mirada, la evidente quiebra de las formas, manifestación sensible de una subversión más honda: El acompasado fluir de los alejandrios, los equilibrados endecasílabos, casi siempre unos y otros agru-

pados en sonetos [en *Tigres en el jardín*], se ven sustituidos en *Serenata y navaja* (1973) por una versificación generalmente abrupta, en que la melodía del verso y el fluir de los conceptos entran en colisión. La lira, la silva, otras estrofas polimétricas, delatan una nueva visión, alterada, deformada, del mundo” (Carvajal, 1994: 7). En consecuencia, no extraña la variedad métrica de libros como *Siesta en el mirador*, una constante en su obra, coexistiendo el cultivo de silvas, setenas, sextinas, cuartetos, tercetos, romances heroicos, etc. junto a versos libres y versículos y otros modelos estróficos como las décimas, además de otros por él ensayados e incluso autoanalizados y autocriticados (v. Carvajal, 1995, *passim*). Tampoco extraña que esta actitud creadora de radical apertura le conduzca a romper muchas veces las inercias rítmicas de un poema con la inclusión de algún verso con acentuaciones irregulares o que la misma afecte al uso de la lengua en los niveles morfosintáctico y léxico-semántico. La conciencia que el poeta posee de las radicales posibilidades expresivas de estos recursos métricos se puede comprobar no sólo en las citas transcritas, sino también en su artículo “Imagen de la luz”, homenaje a Elena Martín Vivaldi, en el que el poeta explica el proceso de elaboración de un poema acróstico (Carvajal, 1997d), así como en el siguiente breve poema “Octava de consonancias en caída”, en el que experimenta con las posibilidades expresivas de las rimas asonante y consonante *en caída* —según este criterio métrico no se cuenta la sílaba tónica para la rima sino la postónica y la final—, perteneciente a *De un capricho celeste*, que dedica a Ángel Crespo:

Desdeñan los halagos de la rima
—sordos de corazón— quienes los ópalos
del verbo no perciben: timbres, óptima
caricia de la idea, vagos sándalos
en cuyos humos se adormece última
rosa de la creación: Sus tenues halos

*ángeles crespos son del labio herido,
toque en el alma, bálsamo al sentido.*

Con estas formas métricas, esto es, con estas formas de organización textual que acaban, como afirmaba Lotman (véase Chicharro, 1997), semantizándose, Antonio Carvajal ha recorrido un largo camino expresivo de sonidos, de significativos silencios y, en definitiva, para decirlo con él, de perplejidades que probablemente constituya el más fecundo camino métrico recorrido por la poesía española de la segunda mitad de siglo, un camino felizmente inconcluso que en el tramo iniciado por *Testimonio de invierno* (1990) y seguido por *Silvestra de sextinas* (1992), continuado ejemplo de magistral dominio en el manejo expresivo de esta no fácil estrofa, *Miradas sobre el agua* (1993), con renovado protagonismo del soneto, *Raso milena y perla* (1996) y *Alma región luciente* (1997), parece abrirse a un ancho horizonte creador de libertad métrica coincidente con la aparición de una mayor gravedad y sobriedad poéticas, tal y como venimos tratando a lo largo de estas páginas introductorias.

4. 2. Otros recursos y usos retórico-expresivos

No es fruto de ninguna ligereza —todo lo contrario— el hecho de que Antonio Carvajal haya sido calificado por la crítica, desde Ignacio Prat, como *il miglior fabbro* de la poesía española actual (tén-gase en cuenta el conocido poema “Elegías, 8” y léase su correspondiente nota 13). Esta consideración crítica, que el propio poeta ha acabado forzosamente haciendo suya en su citado poema, tiene su fundamento en el tan demostrado como continuado dominio que el poeta posee de su oficio creador. Su reconstruida poética no deja lugar a dudas ni tampoco su dominio métrico, como el lector ha podido y puede apreciar. Ahora bien, tales destrezas

no deben valorarse restrictivamente. El proyecto poético de Carvajal es tan riguroso que su compromiso primero es con la calidad del propio discurso poético como medio de salvación, restitución y eficaz comunicación de hondas experiencias estéticas vividas, lo que se comprende a la luz del poema liminar “Una perdida estrella”, al que más abajo me referiré, del que toma su título el presente libro. En este sentido es absolutamente consciente cuando dice que la apariencia más o menos artificiosa o clásica que su poesía pueda presentar se debe a un rigor ético, esto es, al rigor del oficio aprendido y asumido, lo que le lleva a impedir por todos los medios que un poema pueda desmoronarse al igual que, pone de ejemplo, a un aparejador no se le puede desmoronar una casa (Carvajal, 1997b: 28). En este sentido y tanto deíctica como mejorativamente, cabe hablar de él como de un poeta formal, esto es, poeta de seriedad y compostura, con recursos expresivos y habilidades suficientes para lograr una buena forma poética, condición valorativa de lo que se quiere decir. Por eso, para él todos los elementos que concurren en el proceso de poetización no poseen valor por sí mismos, sino que acaban sirviendo instrumentalmente a una superior finalidad poética. De ahí que le dijera a Valls lo siguiente: “Hay una cosa que sí quisiera plantear, es ese calificativo de *il miglior fabbro*. La técnica por la técnica se queda en algo simplemente lúdico si no está al servicio de lo que se quiere decir. A mí no me sirve para nada” (Carvajal, 1995: 179).

A partir de aquí se comprende, por ejemplo, que para nuestro poeta, contrario a todo *flatus voci*, un recurso tan frecuente y tan básico en poesía como el de la metaforización, al igual que los de los restantes tropos, valga simplemente en cuanto que sirva para cumplir con eficacia una determinada función de intensificación estética, de eufemismo o de vía de comunicación que palie carencias del lenguaje, entre otras, no interesándole la “caza deportiva” de metáforas (Carvajal, 1997c: 40) ni importándole, llegado el caso, el uso de metáforas aparentemente gastadas si llegan a cumplir su

finalidad estética y consiguen establecer un eficaz diálogo con la tradición poética, revaluando unos modos poéticos, lo que ocurre sobre todo con las metáforas que emplea para lo sensorial, aunque usa metáforas de mayor novedad para lo conceptual. Recordemos en este sentido su metapoético poema "Servidumbre de paso", del que cito sus versos finales:

Aquello

*no nos sonaba bien, no nos decía
nada para el futuro. Y el futuro
había ya pasado. Era imposible
la libertad. Y el oro
y las perlas y el álamo y el cedro
y los pastores líricos y el cisne
y la rosa y el labio como grana
cobraron su alto aprecio y su prestigio.*

De igual manera, usa con frecuencia esa suerte de metáfora devaluada que es el símil como un medio constructor básico de la imaginaria de sus libros, brazo intelectual-sensible que, en su generalidad, huye del hermetismo, pretendiendo facilitar la comunicación estética de un conocimiento y experiencia de la realidad, poniendo para ello casi siempre en uno de los planos de la comparación el referente de la vida natural en sus más esenciales, desnudas, simples y más próximas —granadinas— formas, lo que le resulta tan grato como eficaz al poeta: la suave brisa, los frutos en el árbol, el transcurrir de un río, una planta que florece, las sucesivas luces del día, los aromas, los rumores y diversos estados del agua, la noche, la luna, los pequeños animales, por citar sólo algunas de ellas presentes en el cancionero *Miradas sobre el agua*, por citar uno de sus libros.

Esto explica también que no sólo se cuide de elegir o desarrollar rítmicamente determinada estructura métrica, sino que traba-

je lo que es el *tempo* interior del poema, esto es, su velocidad sonora en función de lo que quiere decir/hacer con el poema (véase Carvajal, 1997b: 28). Proceder de este modo, por otra parte, es consecuencia —así ha sido explicado por Lanz a propósito de *De un capricho celeste* (Lanz, 1994: 174)— de la vinculación que el poeta mantiene con el mundo de la música y más concretamente con el ansia de representar en el texto, según la tradición pitagórica y los ecos modernistas, la música del universo. De igual modo, que trabaje los versos internamente con estructuras paralelísticas, por lo general, trimembres o plurimembres.

Ahora bien, para avanzar en nuestro propósito momentáneo y mostrar otros procedimientos retórico-expresivos, nos puede servir de gran ayuda reflexionar sobre un tópico crítico aplicado a Antonio Carvajal, tópico que tiene una base cierta, si releemos con atención poemas como el que acabo de citar: la consideración de poeta de estirpe barroca. Podremos así aclarar algo acerca de lo que se quiere decir cuando se apunta con este cliché a su poesía y rastrear alguno de los fundamentos que hayan podido dar lugar a su extendido uso —Sánchez Ibáñez (1996: 41), tras un documentado repaso de la crítica, acaba concluyendo que todos subrayan su virtuosismo técnico-formal poco común y su entronque con la tradición poética barroca, con una notoria presencia de la “escuela antequerano-granadina” y Góngora—, por ser ésta la mejor manera de restar indeterminación y ambigüedad a una etiqueta crítica que vale para todo e incluso para cualquier estética “cuyos principios procuren emanciparse de las concepciones de la llamada representación artística *realista*” (Malcuzyński, 1994: 131).

Así ocurre, en efecto, en el caso de Prat, quien llega a afirmar geocríticamente que Carvajal quedará integrado en una futura historia de la poesía española como un espléndido rebrote de la escuela antequerano-granadina, asumida ya por Lorca, vinculándolo asimismo con Góngora (Prat, *apud* Carvajal, 1983: 304). De igual modo, Fernando Ortiz subraya su técnica barroca, aunque seña-

le, con razón, que su visión del mundo está lejos de cualquier decadentismo (Ortiz, 1985:263). Miguel García-Posada también se para a mostrar lo que considera el mayor rasgo original de la poética de Carvajal: su audaz conexión con las corrientes andaluzas del Barroco y, en consecuencia, la reintegración de la poesía clásica en la sensibilidad lírica actual. Miró insiste, cómo no, en señalar el sustrato barroco de libros como *Tigres en el jardín* y el hecho de que Carvajal aparezca como heredero depositario, continuador y renovador a un tiempo, de una lírica esplendorosa. No hace falta insistir más al respecto, pues con matizaciones o sin ellas la crítica ha seguido apuntando en esta dirección.

Pero antes de seguir hacia adelante, hemos de tener en cuenta que la actitud del poeta con respecto a su propia tradición no es la de caer en imitaciones puramente externas de la misma, sino que, por el contrario, trata de incorporar renovadoramente determinados modelos poéticos en lo que supone la concepción misma del poema. Cabría, pues, explicar el barroquismo atribuido a su poesía en el sentido de una concepción de la poesía como el resultado de un esfuerzo creador en el que se aúnan sentimiento e inteligencia para, mediante una elaboración minuciosa en todos los planos creadores, producir determinados efectos de belleza, contando con el inmenso legado de la tradición, no sólo barroca, y con todos los materiales que puedan convenirle, tal como hemos considerado en otras partes de esta introducción. Así se explica que pueda atreverse a experimentar con determinadas formas clasicistas desde dentro; que posea tanta riqueza expresiva métrica, con sus extremos, como hemos visto; que use el hipérbaton y el encabalgamiento latinizantes al modo de Fray Luis de León, por ejemplo, para lograr con este último, particularmente en *Serenata y navaja*, ciertas rupturas léxicas y determinado efecto prosístico y coloquial continuados, ciertamente originales (véase Carvajal, entrevistado por F. Valls, 1995: 179); que su alta formación clásica y su conocimiento minucioso de la tradición le induzcan en muchas ocasio-

nes a elaborar los poemas con las excelentes piedras de unos versos ajenos, esto es, a usar numerosos intertextos en función conceptual, entre otros, extraordinariamente cosidos al tejido de su propio discurso creador. La lectura, por referirnos a un solo libro en este momento, de *Servidumbre de paso*, de 1982, bastará para comprobarlo.

Tras estas consideraciones, y si tomamos en cuenta la opinión del propio poeta relativa a que se siente más próximo a lo que alguna vez se llamó manierismo y en deuda con los cuatro luises más arriba nombrados, seguidor de algunos poetas barrocos tardíos, del XVIII, infatigable lector de Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado —*Testimonio de invierno* contiene numerosos intertextos machadianos—, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, por citar sólo a unos cuantos poetas de nuestra lengua, tal vez resulte limitada esta etiqueta crítica para nombrar todo un proyecto poético en marcha marcado por la exigencia estética que viene a constituir uno de los más fecundos diálogos contemporáneos entre tradición y modernidad, entre un ideal de poesía pura y una proyección expresionista, en el que caben los espacios y criaturas celestes y los espacios *realistas* de su historia social a un tiempo, en el que late un juego expresivo instalado en el espacio de la autenticidad y en el de la ironía. Sí, en este sentido deíctico es un poeta neobarroco... y algo más.

Por eso, coexisten usos expresivos de muy diferente proyección y alcance, como el empleo de numerosos arcaísmos (el poema "Corónica angélica" es un vivo ejemplo de ello), de un léxico preciso y raro, riquísimo para nombrar poéticamente la vida natural, e incluso formas verbales desusadas (es el caso del futuro de subjuntivo) junto al de neologismos y otras palabras de escasa o nula tradición poética (*Déjame que consiga tu insomnio de taberna, / chófer de los ocasos amansados del vino*: los dos primeros versos del soneto "San Gabriel", de *Tigres en el jardín*), esto es, expresiones coloquiales que

llenar libros como, por ejemplo, *Siesta en el mirador* en fecundo diálogo con un léxico escogido (véase Celma, 1995: 467; y Prat, 1984): *Vierto de verbo cosmético y bárbaro / lo que aprendí y nunca he olvidado*. Resulta también muy frecuente el uso de paralelismos y, en concreto, el de paralelismos cruzados o quiasmos que, en el caso de *Casi una fantasía*, como explicó Prat, se alzan como el mejor medio figurado para testimoniar la tensión de los contenidos. Llama la atención también el uso de adjetivos pareados al modo clásico, es decir, sin pausa interpuesta y sin coma. Son muchos los recursos retórico-expresivos que nuestro poeta emplea, por lo que dar cuenta particular de todos y cada uno de ellos no resulta posible. En todo caso, no se olvide que éstos están en función instrumental para coadyuvar en la consecución de un efecto significativo del poema (véase la lectura que efectúa Rosa Navarro del poema “Dos cúpulas: Granada”, de *Alma región luciente*, 1998: 127-132, sirviéndose del análisis retórico). Por eso, el uso de las aliteraciones presentes en, por citar un poema en concreto, “La tormenta”, perteneciente a *De un capricho celeste*, con la calculada repetición de los fonemas alveolares vibrantes, simple y múltiple, se debe al deseo de provocar el efecto fónico de una tormenta subrayando de este modo la intensa significación del soneto, lo que Lanz ha valorado como una de las cimas de la habilidad formal del poeta granadino (Lanz, 1994: 178). Así viene a ser todo en el caso de nuestro poeta: el empleo de personificaciones o prosopopeyas magistrales (un ejemplo cabal lo constituyen los poemas de *La presencia lejana*, en los que el poeta *dialoga* con la Alhambra) o el sabio uso de las interrogaciones retóricas (repárese en la contundente pregunta del poema “Ciudades de provincia”, en la antología) o el de la enálage (el poema “Cantar de amigo”, seleccionado, alcanza su mayor intensidad con el cambio de función morfosintáctica de los adjetivos finales de estos versos, pues al funcionar como adjetivos adverbiales están indicando significativamente el modo cómo se encuentra el amigo en la orilla del mar: *tranquilo* y *callado*, esto es, muerto).

No voy a insistir en otros aspectos significativos como la red de símbolos —el agua, en su forma de río sobre todo, el espacio y las criaturas celestes como el ángel, los pájaros, las flores, las ventanas, etc.—, a los que me iré refiriendo en el siguiente apartado. Tampoco insistiré en la recurrente presencia de las estructuras septenarias en su poesía, cuyo simbolismo resulta tan variado como complejo en nuestra cultura (véase Chicharro, 1994) ni, para terminar, en la serie de desdoblamientos y entrecruzamiento de voces poéticas que, como en la tanda de poemas *Visperas de Granada*, producen un sorprendente efecto dialógico.

5. De la antología y de sus aspectos significativos y núcleos temáticos

Consideraciones iniciales

El hecho de haber adoptado el criterio de presentación de los poemas seleccionados por grandes núcleos temáticos, ha supuesto para el antólogo una dificultad añadida a la propia tarea de la selección de los poemas, por cuanto no se trataba sólo de elegir los mejores poemas, ni los más representativos de determinado momento poético o de particulares modos creativos —criterios no siempre convergentes entre sí—, selección que en todo caso debería resultar cuantitativamente equilibrada, para una final ordenación cronológica, sino que se hacía necesario penetrar comprometidamente a la vez en el reino de la ambigüedad interpretativa y en el de la polisemia textual, a lo que cabe añadir la dificultad no menor proveniente de la discusión de lo que pueda entenderse por tema. En cualquier caso la selección de los poemas y su ordenación temática se han hecho pensando sobre todo en facilitar el acercamiento

de un mayor número de lectores a una poesía no fácil, introduciéndolos por esta vía de —al menos inicialmente, así lo presumimos—, mayor eficiencia lectora, haciéndole ver a quien leyere desde un principio que la poesía de Antonio Carvajal resulta de una hondura significativa poco común al ocuparse de las cabales cuestiones que preocupan a los seres humanos, a las que ahora me referiré. De este modo, de palabra y de obra, el antólogo pretende contribuir tanto al disfrute estético como al conocimiento más adecuado de una poesía que ha debido soportar como pocas los reduccionismos de cierta crítica que en su día incidiera en subrayar no su radical naturaleza de muy elaborado y cuidado discurso estético, sino su aparente esteticismo y artificiosidad.

Por esta razón, dejando a un lado el poema liminar, puesto al frente de la antología por poder iluminar poéticamente el título del presente libro, *Una perdida estrella*, a lo que ahora me referiré, y el poema final, que viene a subrayar lo más sustancial de lo que para el poeta puede ser su legado creador, he propuesto una ordenación de los poemas en diez secciones temáticas, ordenadas éstas internamente de modo cronológico, amparados todos ellos por el título tomado del poema “Una perdida estrella”, hermoso homenaje a la poesía de Bécquer, eco verbal de un himno gigante y extraño que el poeta conociera, y a la poesía toda, cuyas palabras reverdecen intertextualmente en el mismo, en el que el poeta emplea el continuado símbolo de la luz para nombrar y salvar al mismo tiempo una superior experiencia estética vivida. Frente a la apagada luz de la realidad, el poeta guarda en sus ojos todavía el intenso brillo de la luz poética de una perdida estrella, luz de la que el poema no es sino el reparador eco estético-verbal, su vía de reconocimiento. Por eso, muestra repetidamente su deseo de que sólo viva esta luz —la luz de la poesía— y de que todo sea por ella soportado, una superior manera humana de vivir hondas experiencias estéticas.

Pero, volviendo a los núcleos temáticos, podemos afirmar que el primer grupo de poemas incide significativamente en recurrentes visiones, representaciones y preocupaciones del poeta acerca de su propio medio natural, de su paisaje y de la elemental vida que le rodea, para continuar con la mostración de lo que es un paisaje no menos importante, el interior paisaje de la memoria en el que el poeta escudriña con temblorosa mano lírica, como ahora veremos. Los poemas que nutren el primer bloque de la antología, titulado "De la naturaleza, el paisaje y vida elementales" tienen en común ser fruto no sólo de una primaria alegría vital, la de sentirse vivo, sino que son resultado de una comprensión estética del mundo natural y de un diálogo con él en clave de autenticidad. Por eso, los poemas no crean poéticamente ningún espacio natural mítico, sino que se demoran, a partir de un mundo referencial inmediato al poeta —no extraña, en consecuencia, que algunos títulos de sus poemas, "Vega de Zujaira" y "Paso de Tíscar", entre los seleccionados, hagan suyo el topónimo para obrar consecuentemente en el lector, señalándole el espacio natural que le sirve de referente—, en nombrar poéticamente una realidad, una realidad por lo demás que Carvajal reconoce en sus más mínimos detalles y capacidad simbólica (repárese en la diversidad de flores nombradas en el poema "Aparición", en el amarillo simbolismo de los narcisos en el poema así titulado o en el ambiente otoñal en "Otoño ante el sentido"). Esto explica que el poeta preste su atención muy fundamentalmente, aunque no siempre, a las granadinas formas de la vida natural, al paisaje de la vega —el mismo paisaje infantil de Lorca, por ejemplo, en "Vega de Zujaira"—, a sus frutos, a sus ríos —el Genil en "Ante un río"—, a las impresionantes montañas. Así pues, un simple membrillo que cuelga de una membrillera será objeto, mediante el recurso de la personificación, la larga andadura de los alejandrinos y la cabal estructura del soneto (léa-

se el poema "Membrillo"), de la atención del poeta que ve en él, en su simplicidad, la concreción y anuncio de un mundo natural complejo, de un mundo de materia nutrido a su vez por los cuatro elementos básicos: el agua, el aire, la tierra y el fuego (la luz), los mismos elementos presentes en el poema "Cantarillo" —poéticamente nombrados como "barro", "río", "hogueras" y "brisa"—, los mismos elementos que tanto nos conforman a los seres humanos como a un simple y humilde objeto destinado a saciar nuestra sed. "Cantarillo" es uno de sus sonetos más frescos, a decir del poeta (Carvajal, 1997c), por la ingenua participación del materialismo elemental presocrático, además de por el alarde retórico de las enumeraciones combinadas con juegos anafóricos, las metáforas, etc. Su reacción frente al mundo natural abarca también el lento paso de las estaciones con su tan contundente como extendido simbolismo.

Sobre la sección "Del paisaje de la memoria"

El paisaje de la memoria constituye el eje del siguiente grupo de poemas de la antología, poemas de perfil autobiográfico pertenecientes por lo demás a libros suyos que traspasan el horizonte jubiloso de *Tigres en el jardín*. Son poemas dedicados al emocionado recuerdo del padre, "Noviembre" —poema de *Serenata y navaja*, el menos rupturista del libro a decir del poeta, en el que el poeta logra con no poco esfuerzo que la verdad estética traduzca la verdad del sentimiento del patetismo de la soledad filial (Carvajal, 1997c: 41)—, y de la madre "Salmos, 3"; del peregrinaje vital de su infancia en los poemas 2 y 3 de "Páginas incompletas de mi historia social" y del encuentro del adulto con el recuerdo del niño que fue a partir de la evocación de estirpe proustiana suscitada por una mancha de color en la mano. Son poemas dedicados a tomar conciencia de las asistencias que nutren su memoria literaria

y vivifican su quehacer poético como en “Caballeros de espuma” o a evocar recuerdos de tintes machadianos, con su proyección futura, en “Testimonio de invierno”.

Sobre la sección “Del arte de vivir”

La siguiente sección temática es sumamente mostrativa de un rasgo de la poesía de Antonio Carvajal: que se trata de una poesía en la que se canta la elemental alegría de estar vivo y se proyecta la cegadora luz de su acción a la vida toda, lo que hace de la misma no sólo una poesía de la vida y para la vida, sino que incluso el arte de vivir es objeto de tratamiento e indagación poéticos. Pero no sólo canta la vida en su alegría sino también en su inevitable cara oculta. En este sentido, la sección se abre con tres sonetos de *Sitio de ballesteros* de espléndida factura petrarquista, como ha sabido ver la crítica, en los que el sujeto poemático reflexiona con humana desnudez y en soledad sobre la vida y su sentido, sobre sus aspiraciones para la vida futura en tensión dialéctica con el peso de las sombras del pasado y sobre la esperanza de la vida y su belleza. Precisamente, un intertextual canto de la vida que se inaugura con la mañana constituye la oda “Carne de espejo ofrece la mañana” (una interpretación minuciosa del poema puede verse en López, 1989: 221-223), ejemplo de fusión vivificadora de la tradición áurea gongorina en metro, léxico y sintaxis con la visión de la vida inmediata en que se halla el poeta, lo que permite comprender que la misma forme parte del libro *Servidumbre de paso*, paradigma de fecundo diálogo intertextual, como sabemos, al que también pertenece el poema “Para ti, que eres lluvia”, letrilla-dedicatoria de ecos elegiacos escrita en memoria de Ignacio Prat.

El poema “Secuencia del sentido”, en sextinas, es una invitación a vivir intensamente con los cinco sentidos —vista, oído, olfato, gusto y tacto— las experiencias inmediatas, para lo que establece

en cada una de las estrofas todo un programa de acción vital para cada sentido respectivo. Este tono de profundo amor a la vida en sus manifestaciones más simples y materiales se continúa, pues, en el resto de los poemas antologados. No otra lección se desprende de la lectura de su poema "Instrucciones para estar como una rosa", poema que surge a partir de la observación de una fotografía de una rosa cortada, del extraordinario fotógrafo Paco Fernández, llegando a constituirse en un pequeño tratado poético de felicidad cotidiana en compartida amistad con el contrapunto de la sensación de radical soledad y de la necesidad de la creación poética.

Sobre la sección "De la pena y angustia, de la muerte"

Ahora bien, la honda preocupación por la vida y su sentido y su firme apuesta por la misma no disipa en cualquier caso la sombra, que el continuado vivir alarga, de la angustia y de la pena, ni elimina su humana inquietud por la cara oculta de la vida: por la brutal certeza de la muerte, objeto de la siguiente sección. Esto explica el tono angustiado del soneto "Y abriré, como siempre, la ventana", así como que recurra no sólo al empleo de un intertexto juanramoniano, sino al de la idea básica del famoso poema "El viaje definitivo". Se comprende, por otra parte, la latente desesperanza que fluye por el poema todo titulado "Del viento en los jazmines", poema liminar del libro del mismo título, ante la certeza de la muerte del amigo —la muerte de Ignacio Prat en plena madurez impactó al poeta—, de su ausencia definitiva y la imposibilidad de que pueda oír el rumor del viento en los jazmines, lo que es signo al mismo tiempo de su pasión por la vida (véase García-Posada, 1984; López, 1989). Por su parte, "Glosa" es un soneto de *Noticia de setiembre* en el que el sujeto poemático se pregunta por los efectos del paso del tiempo y por el sentido de la pena. El más arriba citado "Señor y perro", poema de título pictórico en dos extensas

partes, es ciertamente, según Antonio Carvajal (1994: 11), “un poema desolado con citas expresas o camufladas del “Libro de Job” traducido por Fray Luis de León y recuerdos del García Lorca más triste”. Es una poética reflexión desnuda acerca de la miserable naturaleza y condición humanas. El yo poético reacciona vivamente al ver a un viejo definitivamente vencido con un perro pequeño entre los pies que, con idéntica mirada, dirigen sus ojos al transeúnte que, para combatir tal grado de turbación, imagina a otro señor, éste joven, y a otro perro, éste feliz, imagen que le resulta difícil mantener ante el recuerdo imborrable y constante de aquella doble y en esencia única mirada, mirada que le adelanta su porvenir de hombre desolado y vencido. La segunda parte, no menos desoladora que la anterior, en la que el transeúnte es adoptado por un perro que lo sigue sabedor de su radical soledad, es una estremecedora reflexión poética sobre la radical soledad del ser humano, al que no le sirven los amigos de ocasión ni mirar hacia un cielo negado. Los poemas de esta sección de la antología acababan con “Rimas de Santafé, 1”, desolado poema en el que el sujeto poético se mira especularmente en un oscuro ancho río —el Ródano sirvió de referente, según un comentario en alta voz del propio poeta— al modo damasiano de “A un río le llamaban Carlos”, y con el soneto “Elegías, 5”, en el que el poeta palpa en su madurez creadora el paso del tiempo y sus estragos, empleando una grave red de símbolos.

Sobre la sección “Del espacio celeste y del cielo negado”

Pero el hecho de vivir, aparte de otros ecos discursivos, provoca algo tan al mismo tiempo único como común de escudriñar poéticamente en el sentido de la existencia y de sus límites y, en consecuencia, en su proyección tras la muerte, mostrando su “afán de durar”, lo que lleva al poeta a preguntarse por la divinidad e in-

cluso a interpelarla directamente, obteniendo como toda respuesta un inmenso y azul silencio celeste. En la factura de estos poemas cobra gran importancia el empleo de toda la simbología celeste que la cultura religiosa católica le ha proporcionado al poeta, lo que llena su poesía de elementos simbólicos como el del ángel, arcángeles y demás criaturas del cielo que habitan tan simbólico espacio, *extravagante jerarquía* gracianesca, lo que está en el origen del título de su conocido libro, tal como ha sabido ver Ordovás (1996: 6). Aquí alcanza su justificación la quinta sección temática de la antología. Pero no sólo doy entrada a poemas que tratan del cielo negado, sino que también incluyo tres que tratan del espacio celeste y de elementos propios de ese espacio.

Repárese, por ejemplo, en el poema "Dedicatoria", en el que mediante una red de metáforas puras el poeta se refiere al sol. Por su parte, el complejísimo soneto "Teoría" (véase la excelente interpretación interna de Valverde, 1986), que es fruto del deseo de celebrar el nacimiento de un niño, un ángel, como suele decirse, cuyo nombre reza en la dedicatoria, plantea en los dos primeros cuartetos la teoría de las esferas angélicas basándose en Santo Tomás, aunque contradiciéndolo para su superior propósito poético, por lo que distingue la esfera de los ángeles buenos, la esfera inversa de los ángeles malos, si bien por voluntad divina, y la de los hombres con su cuerpo y su alma. Esta poética explicación *teórica* se rompe al haber nacido un niño-ángel que viene a instaurar una nueva jerarquía: la integrada por un espíritu no alado y por una materia o cuerpo destinada a mayor vida, al vuelo, plena de esperanza y de alegría en su infantil pureza.

En el poema que comienza con el verso "Capaz de Dios se dijo que es el hombre", iniciada con el paratexto *Patio de los arroyos*. *Alhambra*, el poeta repara en el rectangular estanque o alberca central del patio —*que es trasunto del cielo y no mentira*— para plantear paradójicamente, en un recinto que repite en sus paredes el nombre de Dios incansablemente y que fue habitado por

un hombre que soñó recibir el poder de su divinidad, su radical silencio.

Los sonetos “Salmos, 4” y “Tengo sed” pertenecen a *Miradas sobre el agua*. En el primero, el sujeto poemático interpela directamente a Dios para decirle que, habiéndolo necesitado, no lo ha encontrado en ningún sitio, por lo que deduce que es el resultado o fabricación de una humana necesidad. El segundo pertenece a la sección “Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz”, constituyendo una glosa de la quinta palabra que toma por título, “Tengo sed”, en la que plantea desgarradamente, en su pulcritud formal —la estructura paralelística del texto, las dos partes en que se divide, coincidentes con los cuartetos y tercetos, el ritmo *in crescendo*, etc.— la contradicción que surge del deseo o sed de trascendencia y de la conciencia de que nada hay fuera de la vida misma, esto es, conciencia de la inanidad celeste. El poeta emplea en su agnosticismo los materiales de la tradición cristiana, humanizando hasta el extremo, al modo machadiano, la figura de Cristo que, agonizante en la cruz, palpa su humana y definitiva soledad ante la muerte, para lo que usa el macrosímbolo del agua para referirse a la trascendencia, agua que ni siquiera está presente en el cuerpo de ese hombre crucificado, pues se ha quedado ya sin lágrimas y la sangre mana de su cuerpo.

“En la Asunción”, un poema útil, como dice Carlos Villarreal (*apud* Carvajal, 1994: 10), al menos en su primer e inmediato destino: ser leído para cerrar un sermón en una misa: “Es un poema *útil* —afirma—, escrito expresamente para que su destinatario [Jerónimo Gil Mena], canónigo de la catedral de Guadix, cerrara con él un sermón el 15 de agosto de 1987 en su pueblo natal (Arjona, Jaén); los cuartetos son una paráfrasis del oficio de la misa de dicha festividad, sobre textos del *Apocalipsis* y del *Libro de Judith*, mientras que los tercetos recogen palabras de la Salve y de la “Oda a la Ascensión” de Fray Luis de León”. Pues bien, hecha esta salvedad, el soneto se construye intertextualmente con textos bíblicos

y devocionales que terminan por presentar dos contrapuestas imágenes poéticas de una divinidad, la Virgen, sólo nombrada con el sustantivo 'madre' en todo el poema, siendo esta imagen humanizada de la misma, la imagen de una madre fuente de paz y esperanza, la que prefiere el poeta.

"Salmos del peregrino" es un poema en el que, lejos de cantar alabanzas a la divinidad, el poeta plantea con eficacísimo desgarramiento textual la inexistencia de Dios, estrella ausente, y el proceso de su búsqueda y entrega por parte del peregrino, estrella errante, solo finalmente en medio de la noche.

Sobre la sección "Del amor"

Otra honda inquietud humana es, sin más justificación ni comentario alguno por nuestra parte, la del amor, vía de salvación humana. Así pues, el amor que se posee, se añora o desaparece, el amor-pasión, el amor-amistad, el desamor o el hueco que deja su ausencia pueblan masivamente en su matizada diversidad la poesía de Antonio Carvajal, lo que explica que la parte del libro dedicada a albergar los poemas amorosos sea la más extensa de todas. En este sentido, la selecta cantidad de poemas ofrecida en la antología viene a ser signo de una constante en la poesía carvajaliana al tiempo que nos habla de que el hecho de cantar tan continuadamente al amor, de ocuparse poéticamente de él, es el modo que el poeta emplea para entenderlo esencialmente.

La selección se inicia inevitablemente con cuatro poemas de *Tigres en el jardín*, espléndido y gozoso libro, como sabemos, de temática amorosa y agudísimo simbolismo, en el que la figura del ángel cobra singular importancia. El muy elaborado soneto en alejandrinos "Anunciación de la carne", perteneciente al igual que el titulado "San Miguel" a la primera sección de dicho libro, "Retablo con imágenes de arcángeles", tiene su núcleo significativo en el re-

cuerdo del sujeto poético del descubrimiento de la aptitud de su cuerpo para el amor en el amanecer del día y en el amanecer simbólico de la adolescencia. Por su parte, en "San Miguel" el poeta simboliza el amor en este arcángel en su doble vertiente antitética del amor como agresión —espada de dos filos— que busca su complemento en otro yo, irreductible en su identidad, y del amor como dulzura —boca de dos labios— más poderoso que el primero al reconocérsele a la palabra el poder de convicción capaz de vencer al hombre quebrando su irreductibilidad (véase la interpretación de Valverde, 1986).

No puedo detenerme en todos y cada uno de los poemas aquí agrupados dados los límites de estas páginas introductorias y el número de los poemas seleccionados. En cualquier caso, esto no va a impedir una breve alusión a algunos de ellos por cuanto ofrecen distintas dimensiones de lo que para el poeta es el amor. Así, el amor en su dimensión erótica, no exenta de un simbolismo de mayor alcance, en "Pasión" o "Sierpe profana" o como triunfo sobre la muerte en "Poemas de Valparaíso, XV"; también, el amor como joya trabajada, como cuidada labor humana siempre en peligro en "Engastado diamante"; o el amor como total entrega y absoluta dependencia del ser amado en el poema "*Es el pagaros gloria tan subida*", mudanza sobre un tema de Soto de Rojas, perteneciente a *Servidumbre de paso*, al igual que pertenece a este libro el poema "O no suspires por su nombre", en que el amor es tratado en sus efectos contradictorios según la tradición áurea.

Tras la hermosa tanda de intimistas poemas amorosos extraída del libro *Del viento en los jazmines*, selecciono el poema "Capricho", en el que el amor se presenta como superior elemento de salvación humana una vez perdido el paraíso por un capricho celeste, y el soneto "A veces el amor tiene caricias" donde se define positiva y negativamente en su elementalidad. A veces, el amor es sentido negativamente al vivir estrechamente una experiencia ajena, como ocurre en "Correspondencia, 5" o palpa el poeta, en plena sole-

dad, su ausencia como en “Nevando está en la sierra de María”. Por su parte, “El deseo es un agua” es un extenso poema de madurez y tono grave, de insólita fuerza desgarradora, en el que el sujeto poético va desgranando meditaciones sucesivas en torno a ese movimiento enérgico de la voluntad no cumplida orientada hacia la posesión o el disfrute. El poeta se ve arrastrado a ciertas perplejas honduras en las que se mezclan contradictoriamente el nutricio espacio del deseo que en su fluir todo lo llena —el luisiano “alma región luciente” o el espacio celeste que nos nutre no es sino un intertexto que el poeta usa para nombrar con él el espacio del deseo que todo lo guía— y su relación con lo real.

Paréntesis sobre los núcleos temáticos

De lo hasta aquí expuesto, el lector puede deducir fácilmente que los núcleos temáticos no son en realidad numerosos. Antes al contrario, parecerían resultar escasos si nos dejáramos calar por la afición taxonómica de la tematología tradicional. Pero no es ése nuestro caso, máxime cuando operamos casi siempre con poemas líricos. Pues bien, si en esta ocasión hacemos nuestro el razonamiento de Antonio Carvajal y aceptamos que un poema se escribe, entre otras finalidades, para entender lo que nos dicen las cosas esenciales, siendo éstas en el caso del poema lírico muy pocas, de lo que la poesía termina hablando es del “amor y desamor, la vida y la muerte, el hombre y el paisaje. Y poco más” (Carvajal, 1995b: 7). Así es en efecto en el caso de su poesía: la naturaleza y el rostro de su paisaje, la vida y la muerte, el amor y el desamor y las trascendentes cuestiones esenciales más de todo punto inexcusables.

Ahora bien, podemos preguntarnos en qué consiste ese “y poco más” en el presente libro antológico. La respuesta no se hace esperar: el propio discurso de la poesía y su autorreferencialidad, en la sección temática “De la poesía”, en la que no vamos a dete-

neros por haber sido en buena medida objeto de nuestra consideración en el apartado dos de estas páginas; las bellas artes —no se olvide la dimensión cultural de esta poesía—, en la sección titulada “De las artes”; la dimensión social de la vida humana o la vida humana en su proyección social, una preocupación no menor del poeta, en lo que ahora insistiré, en “De la vida social”; y el envolvente espacio de la ciudad y el espacio de la memoria histórica en que él habita y que el poeta nombra estableciendo un inconcluso diálogo, en “De la ciudad y de su historia”. Aquí alcanzan, pues, su razón de ser las cuatro restantes secciones temáticas de *Una perdida estrella*.

Sobre la sección “De las artes”

La sección temática dedicada a ofrecer una selección de sus poemas de abierto asunto artístico incluye textos dedicados a las bellas artes de la música, tales como “Serenata y navaja [*Mozart y Salieri*]”, que presta su título al libro al que pertenece, y “Oda a la música”, poema que dedica al compositor y organista granadino Juan Alfonso García; de la escultura, con los poemas “Imagen fija [*Ante mi retrato de barro, hecho por Bernardo Olmedo*]” y “Dafnis”; de la pintura, con “Un clamor sobre el tiempo”, dedicado a Carmelo Trenado; “Castillo interior (Fantasía alhambrista)”, poema en prosa escrito a partir de una exposición pictórica de Julio Juste, “Hoy estás ante mí dándome aquello” que dedica al pintor Pérez Pineda y “Dos instantes de Velázquez”, respectivamente, sobre los cuadros “Vistas de la Villa Medicis” y “Las meninas”; de la arquitectura como arte bella colectiva, con los hermosos poemas “Piedra viva (Amanecer en Úbeda)”, que toma como referente la capilla renacentista del Salvador de Úbeda, “Año nuevo”, escrito a raíz de una visita a la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, y “Fervor de las ruinas (S. Francisco. Baeza)”, espléndido poema en sextinas

sobre una de las mejores obras renacentistas de Vandelvira, del que el poeta ha dejado escrito lo siguiente: “En esta compleja y dura oda (...), no quise huir del tono reflexivo y moral con que Rodrigo Caro sentó las bases estéticas de la contemplación de las ruinas, máxime cuando mi agnosticismo me lleva a considerar que la obra material del hombre se convierte en imagen de los cambios del espíritu y de su definitiva aniquilación” (Carvajal, 1994: 9). He incluido también en la misma el poema “Hacia las cumbres iba” por suponer, en su autonomía artística, el reconocimiento de un espacio general de belleza de contornos efímeros, cuya aprehensión cabe al poeta *cristalizándola* en su discurso artístico. Así pues, en este poema de *La presencia lejana*, el sujeto poético asciende a la colina de la Alhambra renovando su contacto con dicho insólito espacio artístico. Los versos endecasílabos y heptasílabos dan idea, a decir del poeta, de andadura más quebrada, de marcha irregular ascendente para encontrarse una vez más con ese espacio de la memoria donde aprende que la belleza efímera “es de toda verdad fuente y espejo”.

Pero, efectuada esta presentación global de esta parte de la antología, quiero efectuar algunas consideraciones generales sobre el sentido de la misma, sin entrar en consideraciones particulares acerca de los poemas. La primera consideración o advertencia al lector consiste en señalarle que estos poemas, al igual que otros de las distintas secciones de la antología, no apuntan a ser bella y emocionada ilustración verbal de determinada obra artística o monumento, etc. Estos y otros poemas no constituyen meros artefactos verbales ornamentales, esto es, no son un modo de duplicidad verbal de una exterior realidad artística determinada. Más bien son resultado creador de una radical comprensión estética del mundo de las artes y del establecimiento de un *diálogo* con él al tiempo que invención de una nueva realidad: la poética. Así pues, estos poemas, aunque admitan para su mejor comprensión interna el punto de partida que supone el conocimiento del inmediato re-

ferente artístico, acaban sustituyendo signico-simbólicamente al dicho espacio referencial para constituirse en una suerte, por decirlo así, de representación autónoma del mismo. En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a determinadas obras artísticas o determinada bella arte para nombrarlas poéticamente, lo que supone, como bien explica Rafael Núñez (1992, *passim*), crearlas e individualizarlas. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de *lo real*. Así pues, siguiendo las reflexiones teóricas de Núñez, podemos decir que los enunciados poéticos de los textos seleccionados “invocan cosas y situaciones, pero no representan estados de cosas existentes en el mundo; tienen sentido pero no referencia” (Núñez, 1992: 49). En consecuencia, la espléndida serie de poemas objeto de nuestra atención es resultado no de “ver” —“captar la información que acude a nuestra área de percepción según las circunstancias”, según Núñez (1992: 56)—, sino de “mirar”, lo que implica la selección de los datos del entorno en razón de la curiosidad, y de “observar”, lo que supone extraer información manteniendo la mirada atenta (Núñez, *ibidem*). Dicha información así obtenida no implica correspondencia entre su representación semántica y la realidad efectiva, por lo que el poeta cuando invoca las cosas del mundo lo hace no para declarar su existencia, sino, siguiendo a Rafael Núñez (*ibidem*), “para absorber el ánimo todo del perceptor, que debe verse atraído por el mundo inventado y sentirse implicado en su desarrollo”, lo que puede lograrse al sentir una relación fuerte entre el poema y la realidad conocida. Por esta razón, podemos hablar de la poesía como un discurso ficticio. Por esta razón, podemos pensar que los poemas de esta sección, más que mostrar una realidad exterior, revelan su propia realidad verbal, por lo que las cosas invocadas adquieren presencia en el propio significante, lo que constituye el modo como la poesía muestra el mundo (Núñez, 1992: 62).

Son muchos los poemas que, a pesar de su relevancia temática en relación con la sección "De la vida social", sección de amplios límites, he debido dejar de lado finalmente. En todo caso, los seleccionados resultan mostrativos de una preocupación no menor del poeta. Efectivamente, Antonio Carvajal da cauce en su poesía a una de sus preocupaciones mayores al sentirse no un hombre y poeta desclasado y elitista, sino "uno más entre todos, porque no diferente". A partir de esta radical afirmación poética —léase completo "La somnolencia", poema antologado— se comprende la variedad de motivos temáticos que da cauce a su preocupación social y política, si bien de manera no torpemente externa ni postiza ni, por supuesto, linealmente contenidista o panfletaria —recordemos lo dicho con anterioridad a este respecto en relación con su poema "Corónica angélica". Todo lo contrario. Si subrayo este aspecto de la obra poética de Antonio Carvajal es por la necesidad de hacer ver al lector su importancia frente a la escasa insistencia, cuando no total ignorancia, que cierta crítica ha efectuado al respecto, máxime cuando ésta se ha movido con el patrón interpretativo al uso para explicar la poesía que despuntaba entre dos décadas —finales de los sesenta y comienzos de los setenta— y que, asumiéndola, iba más allá de la llamada estética novísima. Si, por poner un ejemplo, se hubiera leído con atención, entre otros, el poema "Sextina", también en la antología, escrito en memoria de Blas de Otero, no se hubiera subrayado con tanta firmeza el grueso trazo rojo crítico que negaba toda preocupación social en los sonrientes poetas de los setenta. Al menos en el caso concreto que nos ocupa, por cuanto el poema es un canto esperanzado en la línea marcada también por Otero por un mañana nuevo, solidario y alegre, esperanza ésta que va palideciendo a lo largo de su posterior obra.

Otro poema, como el seleccionado "Del lado de la vida", en el que el poeta ubica al ser humano como ser superior, por históri-

co, con respecto a la naturaleza, en el que se refiere a Ernesto Che Guevara clamando por su existencia aniquilada y realzando el poder fecundador de su muerte, resulta claramente mostrativo de su básica preocupación social de estirpe materialista. Para Carvajal, pues, el hombre no tiene naturaleza, sino historia, el hombre no está solo, sino en fluencia con los demás hombres. En este sentido, según piensa, el hombre-poeta vive en su historia y debe dar cauce social a su propio modo expresivo, modo que debe ser de la más alta calidad al ser fruto de su especial preparación y de un esfuerzo que no es sólo suyo, tal como pone de manifiesto el poema "Caballeros de espuma".

Por su parte, "Cantar de amigo" no es un cantar amoroso, a pesar de retomar la tradición lírica gallego-portuguesa, sino un cantar de raíz solidaria y de proyección política, pues Antonio Carvajal escribió el poema a raíz de la muerte de Javier Verdejo, estudiante y militante de la Joven Guardia Roja, organización política de izquierdas hoy desaparecida, que fue abatido a tiros por las fuerzas del orden de las postrimerías del franquismo cuando escribía en una casa abandonada de las playas almerienses el lema "Pan, Trabajo y Libertad". A partir de aquí, se puede comprender mejor el poema en su lógica interna cuando el poeta se refiere a la noche como el espacio protector para el ejercicio de unos derechos humanos elementales entonces prohibidos o perseguidos. Asimismo, comprenderemos la razón de por qué asocia en los versos tercero y cuarto los sustantivos 'amigo' y 'hermano', al tratarse no de un poema amoroso, sino de un angustiado poema de radical tono político en el que el poeta se identifica solidariamente con el joven ausente. En él se dan cita dos voces poéticas: la voz que en la primera estrofa requiere a la noche solidaria para preguntarle acto seguido, en la segunda, por el paradero del amigo, y la voz de la noche que en la última estrofa le da la fatal respuesta, con el empleo del recurso retórico de la enálage.

Por último, el extenso poema “Reflexiones de un español perplejo”, de 1997, constituye una grave, madura y desesperanzada meditación sobre la historia de España a raíz de una visita a la parte vieja de Melilla, sobre su personal identidad histórica, proclamando que su esencia es su existencia, así como se reafirma en su mestizaje cultural e histórico una vez perdida la esperanza de un mundo mejor.

Sobre la sección “De la ciudad y de su historia”

La última sección temática, antes del conclusivo poema final, está dedicada a recoger unos cuantos poemas de honda significación sobre el espacio urbano, la ciudad y su historia tanto en una vertiente general como en la más particular referida a la ciudad de Granada, cerrándose así la antología.

“Ciudades de provincia”, el primer poema ofrecido, muestra ya en su primera estrofa clara conciencia de la angustia de un vivir provinciano y estrecho. La voz del poeta va construyendo en un tono elegíaco que alcanza su clímax en la última estrofa la visión crítica de cuanto le rodea y provoca su directa experiencia: el provinciano vivir atento sólo al inmediato presente lejos de toda conciencia histórica, una ciudad olvidada de sí misma; el monótono campaneo de fondo; la destrucción del antiguo tejido urbano y la irracional construcción del presente: una dolorida y feroz crítica de lo que el poeta ha llamado desarrollismo incívico y aniquilador que afectó no sólo a la ciudad de Jaén que, como referente, particulariza algo común y extendido, lo que explica el plural del título.

“Elegía segunda” es en principio recreación verbal de unos instantes de vieja amistad recogida y serena, instantes vividos en un paseo nocturno por Baeza pleno de palabras y de elocuentes silencios por los viejos y antiguos espacios de la ciudad, donde el

arte y la vida (alero/panaderías, la piedra de los sollozos, el alma de las ruinas, etc.) se entremezclan fecundamente, provocando unos versos últimos de tono elegíaco, lo que explica su título, por la indolencia y decrepitud históricas.

El resto de los poemas antologados tienen Granada como referente, ya se trate de la ciudad presente —léase “Cartas a Granada, 3”— que es sometida a dura crítica en cuanto ciudad cerrada y dormida, ya se trate de la ciudad presente en relación con su pasado histórico, tomando en consideración los restos monumentales de la Alhambra y otros símbolos de la ciudad, como ocurre en el poema que comienza por el verso “Desde este interminable y angustiado”, en el que el poeta, mirando la Alhambra desde una altura superior y en tiempo poético presente, funde su visión de la Alhambra, vacía de sentido y de su historia en su soledad, con la absoluta soledad de la granadina Virgen de las Angustias, efectuando una impresionante y continuada fusión-confusión de imágenes de la posición que tiene la Alhambra, sentada sobre la colina entre dos valles, con la posición sentada de la imagen de la Virgen, ambas soportando la muerte en su regazo, la muerte de quienes hicieron posible el bosque y los jardines, las fuentes y ajimeces y la muerte del hijo cuyo dolor la traspasa sin hacerla sangrar.

La serie “Vísperas de Granada”, de la que ofrezco cuatro poemas, es particularmente significativa por tratarse de una suerte de poesía de tema histórico, la Granada anterior a la toma por parte de los Reyes Católicos, en la que Carvajal, como ha sabido ver Rafael Juárez, aúna poesía lírica, épica y dramática por, respectivamente, su contenido, su tratamiento y su estructura, por lo que se opone al monologismo monocorde y monotemático y ofrece tratamiento “de aparente enfrentamiento entre dos culturas (...) en fin, reflejo de la situación del poema: la guerra de Granada”, dando voz a los que no quieren la guerra. La serie acaba con el soneto “Canción de la ciudad”, todo un programa de acción y un

reconocimiento de aquellos ciudadanos solidarios que apuestan sus vidas por una vida mejor: *la vida por hacer y su belleza*.

Consideraciones finales

Para terminar, el antólogo ha tenido no pocas dificultades en su tarea de selección de los poemas por temas, llegando a primar en algunos casos la nota temática de su interés cuando la apertura y ambigüedad temáticas eran más anchas; es de suponer que el lector cuente también con las suyas propias, llegando a acuerdos o desacuerdos globales con la propuesta que aquí se hace. Nada más lógico si concebimos los temas no como universales abstractos, sino como el resultado de unos procesos de producción de sentido. En consecuencia, los núcleos temáticos que se ofrecen operan en la antología como “matrices temáticas”, esto es, especificaciones operativas a la espera de la intervención del lector que será finalmente el que, a partir de la descodificación de la red textual de motivos temáticos y su propia comprensión, ideológica en su raíz, construya la significativa deducción mental que es un tema. En este sentido, a pesar del carácter *dirigido* de la antología y a pesar de su valor déictico, es el lector el que finalmente tiene la palabra, el que llenará de sentido un poema y el que reparará para mayor disfrute en los elementos textuales en los que haya podido radicar la virtual eficiencia del mismo.

Debo advertir que he utilizado las ediciones de los libros que cuentan con la revisión y en consecuencia aprobación última del poeta. Así, los recogidos en *Extravagante jerarquía* (1983) y en *Del viento en los jazmines* (1984), lo que supone toda su poesía publicada entre 1968 y 1984. He desistido de ofrecer un fragmento del excelente poema-libro *Casi una fantasía*, que viera la luz en 1975, para evitar una clara fractura del universo del texto, ya que el presente libro aspira a ser una antología y no un florilegio. El resto de

los poemas está sacado de primeras ediciones y cuando existe una edición última del poema de mi interés lo tomo de aquí por la razón antes apuntada.

Por lo que respecta a las notas, sólo me cabe decir que las he limitado al máximo, con objeto de no estorbar la lectura de los poemas, ofreciendo aclaraciones lingüísticas de granadinismos, ignorados en los diccionarios más usuales, y explicaciones relativas fundamentalmente a topónimos andaluces, por lo general desconocidos para un gran sector de los posibles lectores de este libro. Asimismo, he introducido aclaraciones de algunos muy relevantes elementos intertextuales y paratextuales sin cuyo conocimiento tal vez se resentirían las iniciales lecturas comprensivas de los poemas respectivos.

ANTONIO CHICHARRO

1. Bibliografía de BIBLIOGRAFÍA

1.1. Libros de poesía y otras publicaciones poéticas

Agua en el viento. Madrid-Barcelona: Círculo Nueva, 1960; ed. El Barco, en *Ensayos poéticos (1958-1961)*, Epílogo de Ignacio Prus, Madrid, Hipocampo, 1981, pp. 8-66.

Amor y agua. Barcelona: Lumen, 1973; ed. El Barco, en *Ensayos poéticos (1958-1961)*, Epílogo de Ignacio Prus, Madrid, Hipocampo, 1981, pp. 67-124.

Con una jaula. Granada: Universidad de Granada, 1975; ed. Sílex, en *Ensayos poéticos (1958-1961)*, Epílogo de Ignacio Prus, Madrid, Hipocampo, 1981, pp. 125-154.

Contra el viento. San Sebastián-Bilbao: Ediciones Viento, 1979; ed. Anaya, en *Ensayos poéticos (1958-1961)*, Epílogo de Ignacio Prus, Madrid, Hipocampo, 1981, pp. 155-229.

Diálogos de amor. Granada: Universidad de Granada, Centro de Estudios Hipocampo, 1980.

El río de la luna. Madrid: La Voz, 1981; en *Ensayos poéticos (1958-1961)*, Epílogo de Ignacio Prus, Madrid, Hipocampo, 1981, pp. 251-290.

1. Bibliografía de Antonio Carvajal

1. 1. Libros de poesía y otras publicaciones poéticas

Tigres en el jardín, Madrid-Barcelona, Ciencia Nueva, 1968, col. El Bardo; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 9-65.

Serenata y navaja, Barcelona, Saturno, 1973, col. El Bardo; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 67-133.

Casi una fantasía, Granada, Universidad de Granada, 1975, col. Silene; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 135-154.

Siesta en el mirador, San Sebastián-Bilbao, Ediciones Vascas, 1979, col. Ancia; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 155-229.

[*Selección de poemas*], Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

Sitio de ballesteros, Madrid, La Ventura, 1981; en *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 261-290.

- Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 1982; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 9-69.
- Del idilio y sus horas*, Madrid, Los Cuadernillos de Madrid, 1982; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 75-81.
- Extravagante jerarquía (1968-1981)*, Epílogo de Ignacio Prat, Madrid, Hiperión, 1983 [Reúne: *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sol que se alude*, inédito como libro hasta su inclusión aquí, pp. 231-260, y *Sitio de ballesteros*].
- Después que me miraste*, Granada, Trames, 1984; en *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 83-107.
- Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión, 1984 [Reúne: *Servidumbre de paso* y *Del viento en los jazmines*, integrado éste a su vez por las colecciones de poemas tituladas *Del idilio y sus horas* y *Después que me miraste*].
- Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984, col. Suplementos.
- La puerta grande*, con grabados de Antonio y Jesús Conde, Granada, Edición de los Artistas, 1985; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 34.
- Aldaba de noviembre*, con grabado de Barbadillo, Málaga, Rafael León, Editor, 1985, col. Juan de Yepes; en *Noticia de setiembre*, Córdoba, Antorcha de Paja, 1984, col. Suplementos, pp. 37-44.
- Enero en las ventanas*, Granada, Pliegos de Vez en Cuando, 1986; en *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 11-17.
- Lettere veneziane*, carpeta con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta y texto crítico de Enzo di Martino, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1986; en *De un capricho celeste*, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 61-62.

De un capricho celeste, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988 [Reúne, junto a otros poemas inéditos: *Alegoría de la primavera* (“La lluvia”, “La gracia” y “La brisa”), Granada, *La Facultad de Ciencias a Federico García Lorca*, 1968; “Itinerario (diez sonetos excluidos, mas coetáneos, de *Serenata y navaja*)”, Nota previa de Carlos Villarreal, Madrid, *Poesía*, 26, 1986, pp.17-28; *Lettere veneziane* (“Tres estampas de Venecia”); “Paralipómenos (o crónicas)”, *Pliegos de Poesía Hiperión*, 3, Madrid, 1986, pp. 13-17].

Si tú quisieras, Granada..., con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta, Tres poemas de Antonio Gala y porche de Antonio Carvajal, Granada; Diputación Provincial, 1988; en *De un capricho celeste*, Notas de Carlos Villarreal, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 49-51.

Testimonio de invierno, Madrid, Hiperión, 1990 [Incluye *Enero en las ventanas* y las secciones inéditas *La presencia lejana* y *Una figura herida*. Existe traducción al inglés: *Winter Testimony* (Prólogo de Enrique Alcaraz y traducción de J. L. Vázquez y E. Vázquez), Granada, Grupo de Investigación Interlingüística de la Universidad de Granada-Editorial Método, 1997].

Rimas de Santafé, con serigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi, Granada, Diputación Provincial, 1990; en *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993 [cambiado el orden y excluido un poema].

Rimas de Santafé (segunda serie), con dibujos de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1990, Los Cuadernos de la Librería Hiperión; en *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993 [cambiado el orden].

Poemas de Granada, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1991 [Antología de poemas de tema granadino o relacionados con Granada previamente aparecidos en *Del viento en los jazmines* (“Maitines”), *De un capricho celeste* (“Epigrafiyas”, “Dos estampas” y “Elegía segunda”) y *Testimonio de invierno* (“La presencia lejana”), con inclusión de las secciones poéticas inéditas *Visperas de Granada*, *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la*

- Cruz* (con inclusión del soneto XXI de *Tigres en el jardín* ahora titulado “¡Padre!, en tus manos encomiendo mi espíritu”), y *Salmo*].
- El viaje*, con grabados de Antonio Cuesta, Eduardo Fresneda y Manuel López. Poema “Salmos del peregrino” de Antonio Carvajal, Las Gabias (Granada), Taller de Grabado, 1991; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 9-10.
- “No señales mi soledad con hora”, en José Manuel Darro, *Cántico Espiritual. San Juan de la Cruz 1591-1991* [Catálogo de la Exposición], Baeza, Ayuntamiento de Baeza-Universidad de Granada, 1991.
- Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, 1992, Los Cuadernos de la Librería Hiperión.
- Las ruinas del aura*, con grabados de Juan Carlos Ramos, Montefrío (Granada), E. T. Artes Gráficas, 1992; en *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 77-83.
- Baeza para mirar*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 1992 [Edición de “Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)”, poema tomado de *Silvestra de sextinas*, junto a poemas de Ángel González y Antonio Checa y fotografías de Francisco Fernández].
- Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión, 1993 [Incluye, junto a secciones inéditas, *Rimas de Santafé*, *Rimas de Santafé (segunda serie)*, *Visperas de Granada* y *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, que vieron la luz en *Poemas de Granada*].
- Poetas en el aula*, María Victoria Atencia y Antonio Carvajal, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia, 1993.
- Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial, 1994 [Antología de los siguientes poemas de tema jiennense o dedicados a amigos jiennenses del poeta: “Piedra viva (Amanecer en Úbeda)”, de *Serenata y navaja*;

“Ciudades de provincia”, de *Siesta en el mirador*; “Elegía segunda”, de *De un capricho celeste*; “Fervor de las ruinas (San Francisco. Baeza)”, de *Silvestra de sextinas*; “En la Asunción”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989; los sonetos numerados 2 (*Como un ciprés erigido en medio la mañana*), 3 (*Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero*), 4 (*Se le negó lo poco que pedía*) y 5 (*Me miré en el espejo que tú eras*) pertenecen a *Miradas sobre el agua*; “Paraleipómena”, de *De un capricho celeste*; “Instrucciones para estar como una rosa”, en *Retratos en Granada. 1988-1993*, de Francisco Fernández (Granada, Diputación Provincial, 1993); “Señor y perro”, de *Testimonio de invierno*].

Rapsodia andalusa (Antología di liriche scelte, tradotte e curate da Rosario Trovato; introduzione di Tito Furnari), S. Maria di Licodia, Il Fauno, 1994.

La florida del ángel, Montilla, Aula Poética Inca Garcilaso, 1996 [Incluye, junto a poemas inéditos, “Arte poética” y “Ad petendam pluviam”, de *Poetas en el aula*].

Raso milena y perla, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995 [Recoge, entre otros, poemas relacionados con las bellas artes y publicados en catálogos, así como *La puerta grande*, *El viaje*, *Las ruinas del aura*].

La presencia lejana, con viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Granada, Instituto “Alhambra”-Asociación de Padres de Alumnos “Torres Bermejas”, 1997 [Edición exenta de la sección del mismo título aparecida en *Testimonio de invierno*, pp. 19-38 y *Poemas de Granada*].

Alma región luciente, Prólogo de José Antonio Muñoz Rojas y viñetas de María Teresa Martín-Vivaldi, Madrid, Hiperión, 1997 [Recoge, junto a numerosos poemas inéditos: “Instrucciones para estar como una rosa”, con variantes, de *Ciudades de provincia*; “Hospital en silencio”, en Francisco Fernández, *Fotografías del Antiguo Hospital de San Juan de Dios* (Jaén, Diputación Provincial, 1995). Existe traducción al inglés: *Soul Shining Region* (Traducción de J. L. Vázquez y D. Sumpter), Granada,

Grupo de Investigación Interlingüística de la Universidad de Granada-
Editorial Método, 1998].

Otro clamor del alma, Málaga, Ediciones Rafael Inglada, 1998, col. "Llama
de amor viva".

Con palabra heredada, Córdoba, Cajasur, 1999, col. "Los Cuadernos de
Sandua".

Columbario de estío, Granada, Diputación Provincial (en prensa).

1. 2. Ensayos, artículos y prólogos (selección)

"Tú no lo conoces...", en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Granada,
Comares, 1989, ed. facsimil, 2 pp. s/n.

"Noticia de los poemas", *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación Provincial,
1994, pp. 7-11.

*De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías
de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada,
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, 1995.

"Glosas" [prólogo], en Rafael Juárez, *Aulaga (1992-1995)*, Valladolid,
Fundación Jorge Guillén, 1995b, pp. 5-12.

"Aperitivos para una mesa redonda" y "Jorge Guillén: Naturaleza viva",
en Antonio Piedra y Javier Blasco Pascual, eds., *Actas del I Simposium
Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-
Universidad de Valladolid, 1995c, pp.309-312 y 373-384.

"Antonio Carvajal", *El Ciervo*, diciembre, 1997[c].

"Imagen de la luz", *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, 1997[d],
p. 79.

"Invencción de Francisco Acuyo" [prólogo], en Francisco Acuyo, *No la flor para la guerra*, Granada, Extramuros, 1997f, pp. 15-20.

"Solitaria, no aislada" [prólogo], en Elena Martín Vivaldi, *Niños van y pájaros*, Granada, A. P. A. "Torres Bermejas"- I. E. S. "Alhambra", 1997g, pp. v-viii.

"Vega de Zujaira", *Homenaje a Federico García Lorca*, Granada, I. E. S. "Padre Manjón", 1998a.

"Grito hacia Roma (Comentario al poema de Federico García Lorca)", *Extramuros. Revista Literaria*, 11-12, 1998b, pp. 41-42.

"De un diálogo para el conocimiento", *Extramuros. Revista Literaria*, 11-12, Suplemento Especial 7 ("Homenaje a Vicente Aleixandre en el Centenario de su Nacimiento"), 1998c, pp. 3-4.

"Ludir de brocateles. Notas otoñales para Rosaura Álvarez" [prólogo], en Rosaura Álvarez, *El vino de las horas*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1998d.

1. 3. Entrevistas

"Antonio Carvajal, poeta", por José Ignacio Moreno Olmedo, *Patria*, Granada, 13 de diciembre de 1970.

"El poeta tiene que ejercer un compromiso ante la sociedad. Entrevista con Antonio Carvajal", por M. A. Blanco, *Patria*, Granada, 17 de noviembre, de 1971.

"A propósito de *Servidumbre de paso*. Entrevista con Antonio Carvajal", por Jaime Valverde, *Andalucía Libre*, Sevilla, núm. 45, marzo de 1982.

- “Entrevista con Antonio Carvajal”, por Alejandro Víctor García, *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada*, año III, núm. 87, 30 de noviembre de 1984, pp. I/13 y VIII/20.
- “Vida y tradición: La poesía de Antonio Carvajal” [Entrevista], por Fernando Valls, *Turia*, núm. 34, 1995, pp. 163-188.
- “Entrevista a Antonio Carvajal, poeta”, por Juan Vellido, *Artes y Letras. Suplemento de Cultura de Ideal*, Granada, 8 de marzo de 1997[a], p. 3.
- “Conversación con Antonio Carvajal” [Juan Carlos Fernández Serrato], *Así Roithamer*, núm. 5, noviembre, 1997[b], pp. 45-47.
- “Entrevistas: Antonio Carvajal”, por Belén Juárez y Pedro Enríquez, *Ficciones. Revista de Letras*, 2ª Época, núm. 1, Primavera, 1997[c], pp. 4-11.
- “Entrevista a Antonio Carvajal, poeta”, por Lola Pietro, *Ideal*, Granada, 4 de enero de 1998, p. 64.

1. 4. La poesía de Antonio Carvajal en antologías (selección)

- ANSON, Luis María, *Antología de las mejores poesías de amor en lengua española*, Barcelona, Plaza Janés, 1998.
- BARROSO, Elena, *Poesía andaluza de hoy (1950-1990). Aproximación a su estudio y selección*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1991.
- BATLLÓ, José, *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.
- BATLLÓ, José, *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1995.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *El amor en poesía*, Gijón, Júcar, 1989.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La Veleta, 1996.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. y BARNATÁN, M. R., *Poesía erótica castellana*, Madrid, Júcar, 1974; Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Cuarenta años de poesía española (1939-1979)*, Madrid, Cincel, 1979.
- LÓPEZ GORGÉ, J. y SALGUEIRO, F., *Poesía erótica en la España del siglo XX*, Madrid, Vox, 1978.
- MARTÍN PARDO, Enrique, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.
- MARTÍN PARDO, Enrique, *Nueva poesía española (1970). Antología consOLIDADA (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel, "Antología", *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 25-39.
- PALOMERO, Mari Pepa, *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.
- PROVENCIO, Pedro (ed.), *Poesie espagnole. Les nouvelles générations. Anthologie bilingue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- PULIDO TIRADO, Genara, *Cinco poetas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1992.

RAMONEDA, Arturo, ed., *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid, Coloquio, 1988.

RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982.

URBANO, Manuel, *Antología consultada de la joven poesía andaluza (1963-1978)*, Sevilla, Aldebarán, 1980.

VILLAR RIBOT, Fidel, *Ámbito del paraíso. Dedicado homenaje*, Granada, 1978.

2. Bibliografía sobre Antonio Carvajal y otras referencias bibliográficas

ALMELA BOIX, Margarita, "Retablo con imágenes de arcángeles, de Antonio Carvajal, veinte años después", *Epos*, Madrid, 5, 1989, pp. 253-270.

BAYO, Emili, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés Editor, 1994.

CASTAÑO, Francisco, "Don de gallardía (Notas a la poesía de Antonio Carvajal)", *Pliegos de Poesía Hiperión*, 1, 1985.

CASTELLET, J. M^a., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

CELMA, María Pilar, "Antonio Carvajal", en CELMA, María Pilar (coord.), *Mundo abreviado (Lectura de poetas españoles contemporáneos)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1995, pp. 455-475.

CHICHARRO, Antonio, "Baeza, referente literario (aportación a una "Geografía Literaria" giennense)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 143, enero-junio, 1991, pp. 203-214.

CHICHARRO, Antonio, "Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una "Geografía Literaria" giennense)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 151, año XL, enero-marzo, 1994, pp. 115-127.

CHICHARRO, Antonio, "Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)", *Zurgai (Euskal Herriko Olerkiaren Aldizkaria/Poetas por su Pueblo)*, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, diciembre de 1994, número especial "Poesía Andaluza", pp. 14-19.

CHICHARRO, Antonio, "[Nota a] Seis poemas, de Antonio Carvajal", *Revista Atlántica*, 9, Cádiz, 1995, pp. 85-86, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz.

CHICHARRO, Antonio, "Organización textual y comportamiento receptor: Aspectos de la teoría semiótica de Lotman en la teoría empírica de la literatura de S. J. Schmid", en Manuel Cáceres, ed., *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia, Ediciones Episteme, 1997, pp. 111- 123.

CHICHARRO, Antonio, "De un manantial sereno: Acerca de *Alma región luciente*, de Antonio Carvajal", *Diálogo de la Lengua*, núm. 3, verano de 1998, pp. 144-149.

CHICHARRO, Antonio, "De la espacialidad poética de la colina roja. Aproximación a *La presencia lejana*, de Antonio Carvajal" (en prensa).

COMANDONE DE COHEN, Mirta, "Sobre *Casi una fantasía* de Antonio Carvajal, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Volumen II del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 559-564.

- ESPADA, José, "Antonio Carvajal", *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 5-6, marzo, 1997, pp. 105-107.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Victor, "Miradas sobre el agua. Antonio Carvajal", *ABC Cultural*, núm. 106, 12 de noviembre de 1993, p. 8.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, "Extravagante jerarquía (1968-1981). Antonio Carvajal", *Sábado Cultural. ABC*, Madrid, 23 de julio de 1983, p. IV.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, "Servidumbre de paso. Antonio Carvajal", *Sábado Cultural. ABC*, Madrid, 24 de diciembre de 1983, p. IV.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, "Del viento en los jazmines. Antonio Carvajal", *Sábado Cultural. ABC*, Madrid, 8 de septiembre de 1984, p. IV.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, "Noticia de setiembre. Antonio Carvajal", *Sábado Cultural. ABC*, Madrid, 20 de abril de 1985, p. V.
- JUÁREZ, Rafael, "Jardín de bruma (Acercas de *Noticia de setiembre*)", *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada*, año III, núm. 87, 30 de noviembre de 1984, p. IV/16.
- JUÁREZ, Rafael, "La poesía de Antonio Carvajal", *Caja del Agua*, núm. 1, Huelva, 1982.
- LANZ RIVERA, Juan José, "La conformación de lo barroco: *De un capricho celeste*, de Antonio Carvajal", en *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 173-181.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier, "Entre dos lecturas: *Del viento en los jazmines*, de Antonio Carvajal", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIII, 2, 1989, pp. 215-229.
- MALCUZYNSKI, Pierrette, "El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)", *Criterios*, núm. 32, 1994, pp. 131-170.

- MARTÍN VIVALDI, Elena, "Tigres en el jardín, de Antonio Carvajal", *Árbol de fuego*, Caracas, enero, 1969, p. 26.
- MAS FERRER, Jaime, "Huellas y raíces hernandianas en la poesía de Antonio Carvajal", en ROVIRA, C., coord., *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, t. II, pp. 915-925.
- MERCADO, José, "Informe extravagante para una *Extravagante jerarquía*", *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 12-15.
- MIRÓ, Emilio, "Clasicismo formal y pureza lírica en Antonio Carvajal", *Insula*, núm. 428-429, 1982, p. 16.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, "Antonio Carvajal: *Alma región luciente*", *Extramuros. Revista Literaria*, núms. 9-10, abril, 1998, pp. 139-140.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, "La palabra apacible", *Artes y Letras. Suplemento de Cultura del diario Ideal*, Granada, 7 de abril de 1998.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *Cómo leer un poema*, Barcelona, Ariel, 1998, pp.127-132.
- NÚÑEZ, Rafael, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.
- ORDOVÁS, Miguel Ángel, "De algunos caprichos celestes", *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 3-8.
- ORTIZ, Fernando, "El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal", en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea)*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1982, col. Fin de Siglo, pp. 195-198; Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, pp. 259-263.

- PRAT, Ignacio, "Epílogo", en CARVAJAL, Antonio, *Extravagante jerarquía (Poesía, 1968-1981)*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 291- 307; *Estudios sobre poesía contemporánea*, de I. Prat, Madrid, Taurus, 1983, pp. 193-205 [incluye cuatro artículos sobre *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía* y *Siesta en el mirador*].
- PRAT, Ignacio, "Siesta en el mirador", *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada*, año III, núm. 87, 30 de noviembre de 1984, p. III/15 [reproducido en *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 9-11].
- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel, "El texto y sus escolios: Bibliografía de Antonio Carvajal", *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 40-45.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, *En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal como "Doctor Honoris Causa" por la Universidad de Riddle Park (USA)*, Granada, Don Quijote, 1985.
- TALENS, Jenaro, "Consideraciones acerca de la poesía de Antonio Carvajal", *Patria*, Granada, 20 de abril de 1969.
- TORTOSA LINDE, M^a Dolores, "La huella de Soto de Rojas en un poeta contemporáneo", en *Al ave el vuelo (Estudios sobre la obra de Soto de Rojas)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1984, pp. 158-167.
- UMBRAL, Francisco, "*Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal", *Poesía Española*, núm. 194, 1969, pp. 3-5.
- VALVERDE VILLARREAL, Rafael, *Aproximación al ángel en la poesía de Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1986 [Memoria de Licenciatura inédita].

VILAS, Manuel, "El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos: un episodio de historia literaria", *Poesía en el Campus: Antonio Carvajal*, núm. 34, Zaragoza, 1996, pp. 16-24.

VILLAR RIBOT, Fidel, "De tan profundo deleite (En la poesía de Antonio Carvajal)", *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, ciencia y cultura de Diario de Granada*, año III, núm. 87, 30 de noviembre de 1984, p. V/17.

INDICE

VILLARREAL, Carlos, "Noticia para un itinerario" [texto preliminar a "Diez sonetos exclusivos, mas coetáneos de *Serenata y navaja*"], *Poesía*, núm. 26, julio de 1986; en *De un capricho celeste*, de Antonio Carvajal, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 86-88.

VILLARREAL, Carlos, "Notas", en *De un capricho celeste*, de Antonio Carvajal, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 81-92.

VILLARREAL, Carlos, "Nota previa [a *Con sagradas palabras*, de Antonio Carvajal]", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Madrid, III, 5, 1989, pp.79-80.